Literatura Hispanoamericana Contemporánea

Hay una reflexión de cómo representar la realidad americana. Julio Cortázar es el espíritu de la vanguardia. Su literatura va unida a la psicología. Hubo una vía hispanoamericana de realismo:

- Alejo Carpentier, El siglo de las luces (1962)
- Juan Rulfo, El llano en llamas (1953) y Pedro Páramo (1955)
- Juan Carlos Oneti, El pozo (1939) y Un sueño realizado y otros cuentos (1951)

Hubo una pléyade de excelentes escritores:

- Mario Vargas Llosa
- Gabriel García Márquez
- Carlos Fuentes
- Julio Cortázar

Publican desde los años cincuenta. No pertenecen a la misma edad. En la década de los 60, los ojos del mundo se centran en ellos. Se produce un fenómeno editorial. Tienen estudios superiores.

El público lector tiene interés por autores hispanoamericanos. Los escritores fijan sus residencias en Europa.

- Mario Vargas Llosa > Londres > Barcelona
- Julio Cortázar > París
- Gabriel García Márquez> Barcelona

Bibliografía:

- Manuales
- Bibliografía general
    - Referencias generales

Segundo poema de Trilce> nombre

Ediciones de Trilce:

- 1922
- 1930 [España]- Gerardo Diego [Generación del 27]

Edición argentina: nombre

Noveno poema de Trilce

- Vusco volvvver de golpe [el fonema utilizado como grafía]

Evaluación:

Literatura Hispanoamericana Contemporánea

- Examen final
  - Teoría (1 pregunta)
  - Práctica (texto o poesía)

La vanguardia. Vicente Huidobro. Por fechas de comienzo de su primeras obras, nos acompaña desde la década primera del siglo veinte hasta mitad del siglo veinte. Va a ir mostrando los avatares de la vanguardia.

Bibliografía:

- YURKIEVICH, Saúl, Fundadores de la nueva poesía latinoamericana, Barcelona, Barral, 1971.
- *PAZ, Octavio, Los hijos del limo, Barcelona, Seix Barral, 1993*
- *OVIEDO, José Miguel, Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Postmodernismo, vanguardia y regionalismo y 4. De Borges al presente, Madrid, Alianza, 2001.*
- SUCRE, Guillermo, La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana, Caracas, Monte Ávila, 1975.

El fenómeno poético moderno no está desligado a lo que pasará a la marcha de las artes y las letras a la visión artística que acompañará al siglo veinte en Europa. Con la vanguardia veremos la relación que los escritores hispanoamericanos que tienen con la tradición occidental. Escriben en una lengua occidental. No podemos hablar de una ruptura, pero sí de procedimientos novedosos acerca de la visión de la literatura sobre lo social. Aprenden otras lenguas como francés que los conecta con una tradición occidental. Vemos un amplio movimiento de evolución. Los modernistas hispanoamericanos eran escritores abiertos a la literatura, a las manifestaciones artísticas que encontraban en sus pares europeos. Se ve bien en la figura de Rubén Darío, cuyo arco cronológico vital le permite ir del modernismo al posmodernismo.

Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje
que da su nota blanca al azul de la fuente;
él pasea su gracia no más, pero no siente
el alma de las cosas ni la voz del paisaje.

Huye de toda forma y de todo lenguaje
que no vayan acordes con el ritmo latente
de la vida profunda... y adora intensamente
la vida, y que la vida comprenda tu homenaje.

Mira al sapiente búho cómo tiende las alas
desde el Olimpo, deja el regazo de Palas
y posa en aquel árbol el vuelo taciturno...

Él no tiene la gracia del cisne, mas su inquieta

pupila, que se clava en la sombra, interpreta

el misterioso libro del silencio nocturno.

En 1910 Enrique González Martínez compuso este soneto en *los senderos ocultos*. Tenemos una musicalidad que no ha roto con el modernismo. Es un soneto alejandrino como los de Rubén Darío. Suavidad de los cortes, cesuras, creación de un ritmo armónico, que está también en el lenguaje. Evoca términos que forman parte de la poesía modernista ("azul"). En la idea de belleza de los modernistas había toda una idea de belleza clásica evocada, cuyo símbolo verbal y extraverbal es el cisne. El lector al leer la palabra ve la realidad extraverbal: el cisne y esa idea de elegancia. Hay una serie de elementos: *el olimpo, la sombra, la noche*. Tenemos una forma estrófica. En la forma no encontramos ninguna novedad. Están en el tema, desarrollo argumentativo que se trata en este poema. Hay una denuncia de una poesía fraudulenta, que no sale de las entrañas de un escritor para comunicar una verdad profunda, sino una mera forma de una persona que hace poemas como si hiciera churros. El lector, al leer, sufre una conmoción. Se nos dice internamente muchas cosas sobre la ruptura de un movimiento que le da la forma al movimiento. Tenemos un sistema de comunicación ligado a lo simbólico. Tenemos referencia a Rubén Darío: azul de la fuente. Frente a la forma el sentimiento, lo objetivo frente a lo subjetivo.

En vez del cisne, el búho. Sistema de comunicación ligado a lo simbólico, no a una metáfora que intenta desligarse de lo simbólico, como intentan hacer los vanguardistas. Continuas alusiones a Rubén Darío (convención de ver el agua de color azul). Frente a lo objetivo, lo subjetivo, frente a la forma, el sentimiento. Pero aún no es un poeta que quiera desligarse del referente, sino algo equivalente a los impresionistas, un Manet. Lo que quiere que vea el espectador es la impresión del propio artista al copiar un paisaje (el paisaje está ahí, no se niega). El arte viene de algo extraartístico, extraverbal, que está ahí aunque no es lo importante: lo importante es la impresión, que es cambiante por definición. El impresionismo reinaba en Europa desde 1874. La perfección formal de la pintura anterior va a empezar a buscar otro ideal de belleza, entendido como lo inacabado e imperfecto. No habla en primera persona, hace un llamamiento a los demás.

Este poeta no quiere desligarse del referente, sino del orden. Es un impresionista, es la idea de que no quiere captar con sus pinceles aquello que estoy viendo, lo que quiere es la impresión del propio artista al copiar un paisaje. Lo importante es la impresión del momento, la impresión que te causa un paisaje.

La impresión es cambiante por definición. el ponerte delante de un cuadro que te parce que esté no terminado. La perfección formal de la pintura anterior va a empezar a modular otra idea de belleza, entendido como lo imperfecto o lo inacabado. Así funciona la pintura desde finales del siglo XIX.

Está llamando a los demás en "Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje". Hay un llamamiento que corta con la tradición, pero el poeta no es capaz de romper con la tradición en la forma, solo a nivel temático. Es una poesía que sienta, que se vaya humanizando. Es un poema que se enuncia a alguien, se hace un llamamiento. Es un postmodernista. Tenemos una serie de marcas de lo que será luego la vanguardia, que no solo quiere cambiar la poesía sino también el mundo y el orden político. Tienen espíritu de grupo los vanguardistas. Expulsaban a los que se desviaban.

"Tuércele". Quiere captar seguidores. Es la poesía de nosotros, unimos el proyecto, contra los individualistas.

"Huye de toda forma y de todo lenguaje". Huye de una retórica. Busca una expresión de la vida latente. Ahora en 1911 había que encatrinarnos al aquí y al ahora, había que abrazar el momento. Es vanguardia internacional.

"De la vida profunda". De algo que tiene que ver con una perfección del propio escritor, algo que viene del escritor.

"El búho". Tiene algo que te lleva a lo profundo en la idea de que ve en la noche y en la oscuridad. Destacan sus ojos. Abraza la mirada particular en el aquí y en el ahora. El poeta reconoce que no tiene la gracia del cisne. Tenemos un emblema, el búho ve más allá de lo evidente del aquí y el hora, es capaz de interpretar debido a sus fuerzas.

En este poema se ve el intento por abrazar el aquí y el ahora: pura vanguardia. La vida profunda es algo que tiene que ver con una impresión, una vivencia del propio escritor. Salimos del canon de belleza de las sucesivas épocas: le gusta el búho porque ve en la oscuridad, destacan sus ojos (lo subjetivo, la mirada particular) que abrazan el aquí y el ahora concebidos como lo real y algo que va más allá de lo real, porque cuando ve es por la noche. Reconoce que no tiene la gracia del cisne. Tenemos un emblema: el búho, que como el poeta, va a poder ver más allá del aquí y el ahora, y además va a poder interpretarlo debido a sus fuerzas demiúrgicas para entender el presente.

A JOSÉ ENRIQUE RODÓ

Yo soy aquel que ayer no más decía

el verso azul y la canción profana,

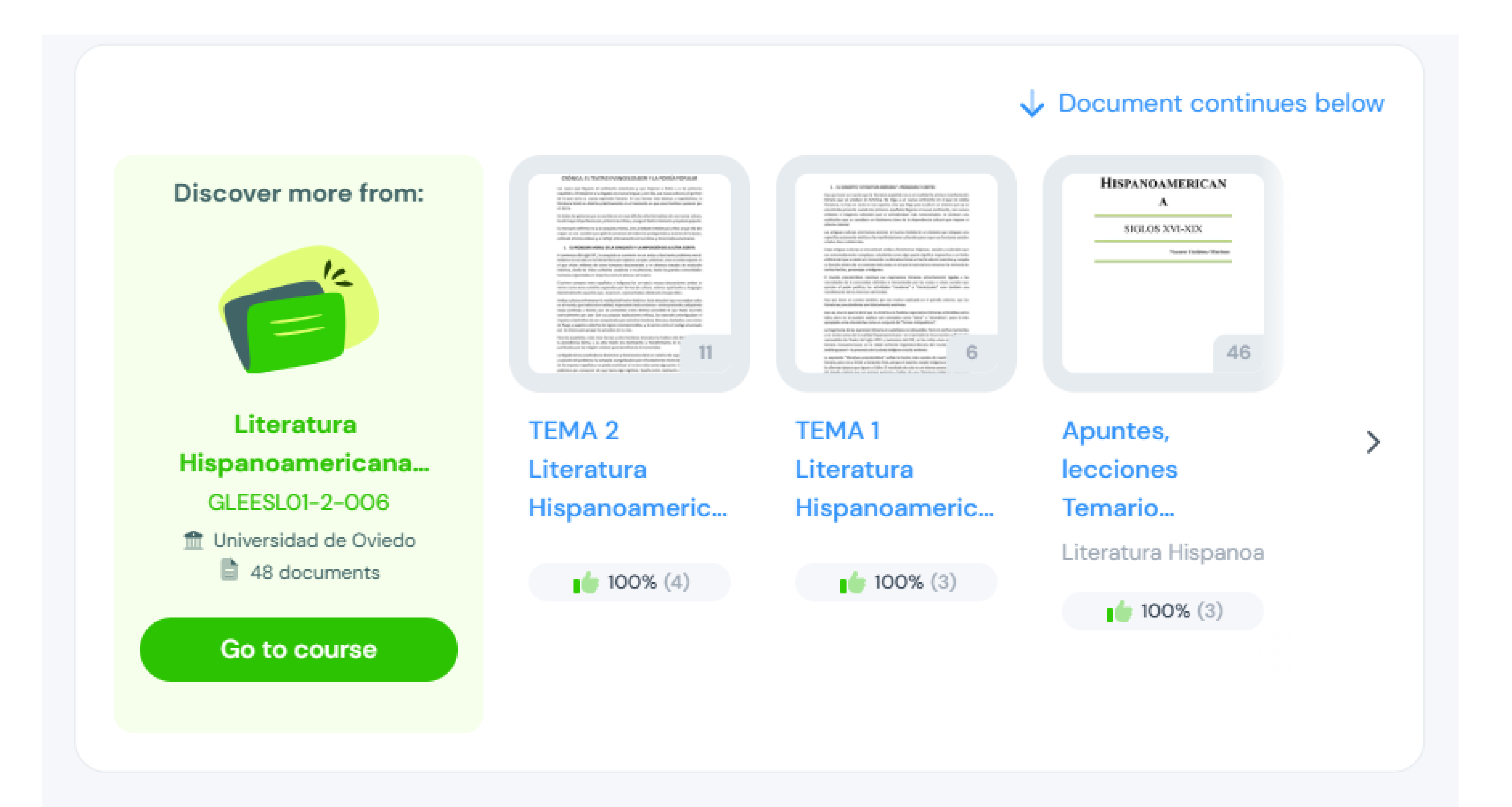
en cuya noche un ruiseñor había

que era alondra de luz por la mañana.

El dueño fui de mi jardín de sueño,
lleno de rosas y de cisnes vagos;
el dueño de las tórtolas, el dueño
de góndolas y liras en los lagos;

y muy siglo diez y ocho y muy antiguo
y muy moderno; audaz, cosmopolita;
con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo,
y una sed de ilusiones infinita.
Yo supe del dolor desde mi infancia,
mi Juventud... ¿fue juventud la mía?
Sus rosas aún me dejan su fragancia,
una fragancia de melancolía...

Potro sin freno se lanzó mi instinto,
mi juventud montó potro sin freno;
iba embriagada y con puñal al cinto;
si no cayó, fue porque Dios es bueno.
En mi jardín se vio una estatua bella;
se juzgó mármol y era carne viva;
un alma joven habitaba en ella,
sentimental, sensible, sensitiva.
Y tímida ante el mundo, de manera
que encerrada en silencio no salía,
sino cuando en la dulce primavera
era la hora de la melodía...



Literatura Hispanoamericana Contemporánea

Rubén Darío. Analiza lo que había sido su poesía. Su vida al ser larga, pudo ver la ruptura y la experimentación trayendo tradiciones extrañas a la lengua española. Leía en francés. El propio Rubén se leía y analizaba su obra, se convertía en lector de su obra, veía como había sido su arte. Lo une a los ataques que está teniendo, él se los hace desde sí mismo. En esta revisión de lo que había sido, la forma estaba hablando de otra cosa, hablaba de los sentires del poeta. Los puntos suspensivos son importantes. Aparecen en los heraldos negros. No es una novedad cortar la expresión. Es la misma ola posmodernista.

Y pasa revisión a lo que él ha sido. Ya es otro poeta. Analiza lo que fue con cierta amargura porque hay cosas que también desecha de lo que él fue.

La expresión balbuceante que vemos en los puntos suspensivos. La estética modernista tiende a la perfección, a la cima. Ese es su ideario poético. No se puede verbalizar, no se puede expresar con palabras. Esta marcando esa misma imposibilidad del verbo en "yo no sé!". Busca que no se refleje la experiencia, pero sí el sentimiento. Aquí es ver cómo puede expresarse y volcarse hacia lo colectivo.

"Y el hombre pobre". Se rompe con la idea de que todo se puede expresar con palabras.

"En mi jardín se vio una estatua bella". Se enfrenta a la crítica que se le hizo. También era impresión y forma. Mostraba al propio poeta, su alma joven y sentimental y sensitiva.

"La virtud está en ser tranquilo y fuerte…pasa". La idea que refleja ruben dario tiene que ver con aquello que había movilizado los ánimos en su juventud, aquello que ahora en su avanzada madurez cree que es lo fundamental, no es nada exterior, sino interior.

Rubén Darío: "Cantos de vida y esperanza" (1905)

Era el propio Rubén el que analizaba cómo había sido su poesía, veía la ruptura que había hecho con la estética romántica. Trajo tradiciones extrañas a la literatura española. Góngora hizo eso con la sintaxis del latín, y los temas: era una vanguardia. Estas estrofas que Rubén leía en francés, en italiano… intentaba llevarlas al español. El vocabulario tiene que ir ajustándose también para que la métrica pudiera funcionar. El propio Rubén analizaba su obra, se convertía en lector, y veía como había sido su arte. Une su estilo a los ataques que ya ve que desde 1905 le pueden estar haciendo. Yo no soy solo lo que dicen de mí, no soy solo la forma, supe de dolor desde mi infancia.

Los puntos suspensivos son muy importantes: César Vallejo en el primer poema de *Los heraldos negros* (homónimo), vuelven a aparecer: cortan la expresión, pero no es una novedad. Estamos en el posmodernismo. Darío analiza lo que fue con cierta amargura. La expresión balbuceante que marcan los puntos suspensivos son a la letra escrita las frases que no logramos terminar cunado estamos hablando.

La estética modernista tiende a la perfección; es su ideal, luego esto no se sostiene (los puntos suspensivos): ha de dar algo que se parezca a la perfección. Si ese es el ideario poético, ¿cómo un Rubén en su cumbre artística iba a cortar sus frases con puntos suspensivos? Se usa la imposibilidad del verbo para cubrirlo todo. El vacío, la elipsis marcada, aquello innombrable.

En la poesía de Vallejo se experimenta algo y se busca una expresión en la que la vivencia no se refleje, pero sí el sentimiento. El poeta no quiere contar. Neruda, sí (celos, desamor, soledad…). Aquí se intenta expresar algo que se vuelque hacia lo colectivo, dan igual la época y el lugar. Se rompe con la idea de que todo se puede expresar con palabras.

En 1905 también enjuicia Darío la crítica que se le ha hecho (en mi jardín, el mundo poético: se juzgó mármol y era carne viva).

La virtud está en ser tranquilo y fuerte;
Con el fuego interior todo se abrasa:
Se triunfa del rencor y de la muerte,
Y hacia Belén… ¡la caravana pasa!

Recordar la idea para cuando veamos a Borges. La idea expresada tiene que ver con aquello que había movilizado los ánimos en su juventud y aquello que ya en su avanzada madurez cree que es lo fundamental. Ya no es nada exterior, nada que persiga, sino algo interior, frente a lo que lo mejor es estar tranquilo y fuerte.

Prólogo a *Fervor de Buenos Aires* de Borges: resignación. Es el mismo esencialmente que el joven Borges que escribió la obra. Evolución humana de uno y de otro no tan extrañas.

Características generales del movimiento vanguardista en Latinoamérica.

En principio lo que hay que tener en cuenta:

- La importancia del referente a la de la visión que adaptaba algo.

La realidad estaba en la propia visión del alguien. Las impresiones son cambiantes. Se están trasladando la importancia a esa idea de cambio. De un postulado de una realidad contundente, aunque el referente no sea importante, el resultado tiene esa consistencia menos sólida y mucho más pasajera. Va de alguna manera asediando lanzándole ideas de una realidad de objetos contundentes. La impresión no está terminada y es deliberado para el artista.

Caminando hacia esa terreno, el concepto de belleza va cambiando, ya no estará, el canón será más flexible hacia aquello considerado lo no bello en el canon anterior. El concepto de belleza es atacada de otra manera, la imperfección entra de lo que es una obra artística.

La escritura poética es una especie de pararrayos. La modernidad se está reajustando y están cayendo muchos rayos por minutos y vienen todas estas líneas, la idea de concentrarse en el aquí y en el ahora. No se quiere hacer algo individual. Las vías pueden ser muy variadas.

Poema modernista-José Martí. Hay una serie de valores que traspasan las épocas. Se ajusta a una tradición. Así se ve el contexto, el minuto uno de despegue de la modernidad. No escribe lo que pasa, sino lo que va a pasar. En el contexto de su escritura, hay melancolía por unos tiempos en los que podía ser un hidalgo tener una serie de valores que ahora ya no se puede. Los vanguardistas no solo quieren sino que son programáticos en el abrazo del momento. Es un poeta que llama siempre a sus pares, a la lucha poética, al cambio. Los vanguardistas son fuertemente grupales. Te envían de una patada en cuanto te desvías del mismo manifiesto que firmaste. Son los primeros pasos del siglo XX.

Las fechas más importantes para saber:

- Las primeras manifestaciones del cubismo aparecen en cuadros fechados por Picasso en 1907. A partir de ahí, el movimiento ha llegado para quedarse.
- Las primeras manifestaciones artísticas con cuadros fechados del expresionismo aparecen en 1905. Para los expresionistas solo importa la expresión artística que hay en esa obra cuadro de arte de artistas como Vasili Kandiski o Paul Klee. Muestra una expresión de algo subjetivo que tiene que ver. Los ojos se han vuelto para otro lado. Es la expresión de una emoción, de una percepción. Se corta con lo real.
  Tiene que ir dirigida a cambiar el mundo. En ese mundo no vale ninguna postura reformista, hay que destruirlo y cambiarlo.
- El posmodernismo consiste en cambiar lo que hay desde dentro

- La vanguardia es la ruptura absoluta con lo que había a niveles estéticos y expresivos.

Idilio muerto (último poema de la cuarta parte, ***Nostalgias imperiales***). Remodelación del soneto, no obedece a ese ritmo armónico que tenían los sonetos desde la época de Góngora, de lo que es culmen. Aquí la armonía es otra. Conviven versos de arte mayor y de arte menor. Es un poema amoroso.

Qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita de junco y capulí;

ahora que me asfixia Bizancio, y que dormita

la sangre, como flojo cognac, dentro de mí.

Dónde estarán sus manos que en actitud contrita

planchaban en las tardes blancuras por venir;

ahora, en esta lluvia que me quita

las ganas de vivir.

Qué será de su falda de franela; de sus

afanes; de su andar;

de su sabor a cañas de mayo del lugar.

Ha de estarse a la puerta mirando algún celaje,

y al fin dirá temblando: «Qué frío hay... Jesús!»

y llorará en las tejas un pájaro salvaje.

- Vallejo ha cambiado la visión de su objeto amoroso, que está definido. Hay un nombre concreto que no pertenece a la tradición literaria. Se define además como andina. El lector piensa en su zona geografía y sabe su color de ojos, piel, cabello. No le pone un nombre de tradición literaria.
- Se juntan los versos de factura novedosa con versos que son absolutamente ortodoxos dentro del modernismo, la tradición anterior. Ya se estaba agotando. Como se agota, mezcla esas expresiones. Son versos en el lenguaje y en la visión que crean. El problema es que los ha juntado todos.
- Como va dibujando al sujeto amoroso del poema, sujeto femenino del poema a través de sus actividades. Son actividades comunes. Es esa esperanza, limpieza.

- Describe a su princesa con ese ritmo moderno. Lleva franela, la lana más vasta. Lo que dice Rita es lo que dice cualquier mujer. Pasa a una dimensión poética. Las medidas ortodoxas conviven con ese encabalgamiento abrupto, estas nuevas imágenes. Tienen un dejo de nostalgia, una impresión de belleza suave y honda. Algo que todavía viene del modernismo.
- No ha puesto un cóndor, un búho, sino un pájaro salvaje.

Ya tenemos un poema que está cambiando algo. Cuatro años después el cambio es brutal.

Poema amoroso de *Trilce*, VI

El traje que vestí mañana
no lo ha lavado mi lavandera:
lo lavaba en sus venas otilinas,
en el chorro de su corazón, y hoy no he

de preguntarme si yo dejaba
el traje turbio de injusticia.

A hora que no hay quien vaya a las aguas,
en mis falsillas encañona
el lienzo para emplumar, y todas las cosas
del velador de tánto qué será de mí,
todas no están mías
a mi lado. Quedaron de su propiedad,
fratesadas, selladas con su trigueña bondad.

Y si supiera si ha de volver;
y si supiera qué mañana entrará
a entregarme las ropas lavadas, mi aquella
lavandera del alma. Que mañana entrará
satisfecha, capulí de obrería, dichosa
de probar que sí sabe, que sí puede ¡CÓMO NO VA A PODER!
azular y planchar todos los caos.

Comienza con una imagen de tipo cubista. En 1922 la mirada de todos los aficionados al arte. Los juegos verbales: ***vestí*** (pasado) con ***mañana*** (futuro). Tenemos un neologismo para caracterizar a las venas. ***Otilina*** parte del nombre Otilia. Es una de las mujeres fundamentales de su vida afectiva. Biográficamente se pueden recuperar una serie de datos de sus obras.

Sentimiento de culpa: no he dejado…injusticia. El ahora resulta que se separa. Está sostenido en el tiempo. No se sabe cuándo va a terminar.

Este corriente de conciencia en la segunda estrofa. Estos poemas tienen una dificultad. La realidad y las palabras no son las mismas.

- ***Encañona***. Alguien está planchando. Parece que plancha porque son sus falsillas. Hay alguien en esta doble acepción. Está aludiendo en una de sus connotaciones a la idea de los disparos de un cañón.
- ***Que será de mí***. Esa naturalidad de ese personaje

Del anterior sabe el lector que no está en un mundo soñado, está la potencia de una vivencia.

- ***Quedaron**…**caos***. Las cesuras y encabalgamientos fuertes siguen. En este momento incrementa la enumeración el poeta. Para marcar ese incremento, pone todo el verso en mayúscula. El énfasis está en la grafía utilizada. La ruptura se ve en el poemario posmodernista y el vanguardista. Su expresión se ha roto. Tiene momentos parecidos, una experiencia que se repite.
- ***1918= 1922. Volumen de Ayacucho. Manifiesto de México desde finales de la década del diez hasta la del 20 del profesor chileno.***

Carmen:

Una poesía que se vaya humanizando. Tenemos un poeta que se enuncia como algo que se le dicha a alguien: llamamiento al lector, aunque esto no es un poeta vanguardista, sino un modernista. Aunque sí hay una serie de marcas de lo que va a ser luego la vanguardia, que es fuertemente programática: no quiere cambiar solo la poesía, también el mundo: por eso hay manifiestos que no son artísticos, sino políticos (Manifiesto Comunista). Rubén decía: mi poesía es mía en mí; no quería crear ninguna escuela, aunque ahora nos parezca muy de escuela y muy individualista el vanguardismo, pero esto es incierto: buscaban crear grupos, expulsaban a los que se desviaban etc.
Aquí ya hay algo donde alguien quiere captar seguidores: contra los modernistas, esos individualistas. Huye de toda una retórica (Detesta todo a su alrededor: la época, el lugar, busca otro anhelo).
En este poema se ve el intento por abrazar el aquí y el ahora: pura vanguardia. La vida profunda es algo que tiene que ver con una impresión, una vivencia del propio escritor.
Salimos del canon de belleza de las sucesivas épocas: le gusta el búho porque ve en la oscuridad, destacan

sus ojos (lo subjetivo, la mirada particular) que abrazan el aquí y el ahora concebidos como lo real y algo que va más allá de lo real, porque cuando ve es por la noche. Reconoce que no tiene la gracia del cisne. Tenemos un emblema: el búho, que como el poeta, va a poder ver más allá del aquí y el ahora, y además va a poder interpretarlo debido a sus fuerzas demiúrgicas para entender el presente.

- Rubén Darío: "Cantos de vida y esperanza" (1905)

Era el propio Rubén el que analizaba cómo había sido su poesía, veía la ruptura que había hecho con la estética romántica. Trajo tradiciones extrañas a la literatura española. Góngora hizo eso con la sintaxis del latín, y los temas: era una vanguardia. Estas estrofas que Rubén leía en francés, en italiano… intentaba llevarlas al español. El vocabulario tiene que ir ajustándose también para que la métrica pudiera funcionar. El propio Rubén analizaba su obra, se convertía en lector, y veía como había sido su arte. Une su estilo a los ataques que ya ve que desde 1905 le pueden estar haciendo. Yo no soy solo lo que dicen de mí, no soy solo la forma, supe de dolor desde mi infancia.

Los puntos suspensivos son muy importantes: César Vallejo en el primer poema de *Los heraldos negros* (homónimo), vuelven a aparecer: cortan la expresión, pero no es una novedad. Estamos en el

posmodernismo. Darío analiza lo que fue con cierta amargura. La expresión balbuceante que marcan los puntos suspensivos son a la letra escrita las frases que no logramos terminar cunado estamos hablando. La estética modernista tiende a la perfección; es su ideal, luego esto no se sostiene (los puntos suspensivos): ha de dar algo que se parezca a la perfección. Si ese es el ideario poético, ¿cómo un Rubén en su cumbre artística iba a cortar sus frases con puntos suspensivos? Se usa la imposibilidad del verbo para cubrirlo todo. El vacío, la elipsis marcada, aquello innombrable.

En la poesía de Vallejo se experimenta algo y se busca una expresión en la que la vivencia no se refleje, pero sí el sentimiento. El poeta no quiere contar. Neruda, sí (celos, desamor, soledad…). Aquí se intenta expresar algo que se vuelque hacia lo colectivo, dan igual la época y el lugar. Se rompe con la idea de que todo se puede expresar con palabras.

En 1905 también enjuicia Darío la crítica que se le ha hecho (en mi jardín, el mundo poético: se juzgó mármol y era carne viva).

La virtud está en ser tranquilo y fuerte;
Con el fuego interior todo se abrasa:
Se triunfa del rencor y de la muerte,
Y hacia Belén… ¡la caravana pasa!

Recordar la idea para cuando veamos a Borges. La idea expresada tiene que ver con aquello que había movilizado los ánimos en su juventud y aquello que ya en su avanzada madurez cree que es lo fundamental. Ya no es nada exterior, nada que persiga, sino algo interior, frente a lo que lo mejor es estar tranquilo y fuerte.

Prólogo a *Fervor de Buenos Aires* de Borges: resignación. Es el mismo esencialmente que el joven Borges que escribió la obra. Evolución humana de uno y de otro no tan extrañas.

Las características que José Ovidio Jiménez. Su libro es una analogía de la poesía contemporánea hispanoamericana. Tiene un estudio introductorio muy amplio y caro donde va dando las características generales desde los años iniciales para la poesía hispanoamericana. Lo une a un hecho histórico, primera guerra mundial. Se aspiraba a una cosa más ligada con lo concreto. Se ligaba a un contexto a la par que se iba ligando a la idea de que el referente de la realidad no era algo inmutable u objetivo, sino algo que variaba según la percepción de cada uno. Íbamos caminando hacia un subjetivismo. Para la cronología es la huella, de una nueva expresividad a partir de 1914 y esa nueva dominaría en las décadas del 20 y 30. Los ejemplos que pone son las obras cumbre que se publican en la década del 20 (Trilce), la del 30 (edición completa de Altazor; Residencia en la tierra). En la década de los 30 se publican todas las residencias

En la década de los 30 se publican todas las residencias de Neruda.

La característica de la nueva estética es que ha cambiado un asunto fundamental: la perfección de la realidad. Todos los poemas o arte poética apunta a lo que llama la desrealización de la realidad, producto de que se ha abierto el horizonte poética hacia el irracionalismo: no todo está regido por la lógica como marca del siglo XX. El lenguaje se vuelve más prosaico. La metáfora se desvincula de cualquiera relación lógica con el referente. Éticamente la vanguardia se caracteriza por una serie de negaciones y afirmaciones, no a toda la mera sospechosa de connivencia con cualquier convención, no a todos los valores convenciones

desde la ética. Los temas se abren a nuevos horizontes y se desechan otros, no al desarrollo lógico de ningún asunto dentro del poema, no a los patrones tradicionales de la forma, no a que sean estróficos, verbales, léxicos, no a los patrones convencionales del lenguaje en sintaxis y morfología. No hacen caso a las reglas ortográficas, sin impulso hacia la tradicional. En cambio, sí a los temas modernos, y relacionados con el aquí y el ahora, sí a la imagen irracional, sí a los nuevos ritmos inarmónicos. Ellos tienen que ir creando un nuevo uso del verso libre. Veremos en diferentes manifiestos que se extienden por la América hispánica.

Es el panorama dominante de la poesía hispanoamericana.

1914 es la fecha de manifiesto de ***non servam*** de Huidobro. 1921 es la fecha en la Jorge Luis Borges publica un artículo en la revista ***Ultra, anatomía de mi ultra***. Es aquí donde Borges va diciendo que solo hay dos estéticas: la estética pasiva de los espejos y la estética activa de las prismas. Tiene doble interés. Uno es ver cómo los elementos que va hablando pueblan su obra literaria y sobre todo la curiosidad de que se muestre tan militante en 1291 y en 1925 publique un libro no tan militante. Ambas pueden existir con su exaltación de la objetividad cuántica de nuestro siglo. Representa la tendencia pasiva, mansa, de sumisión al medio…

No se puede cristalizar nada en un poema. Puede parecer que son deliberadamente inacabadas. Esa estética puede englobar cada uno de los versos y no poder cristalizarse nunca. Se ve en "Altazor". Todo lo nuevo va

verso a verso. Para muchos es la constatación de que se ha estrellado el creacionismo, quería desarticularlo todo. Es haber llegado donde quería llegar. Dice que hagamos una regresión para quitarnos todo el rastre y lleguemos al minuto uno. Es la vuelta a la semilla. En la poesía alguien está haciendo una regresión. En "anatomía de mi ultra", Borges dice que hay dos elementos imprescindibles para crear poesía: el ritmo y la metáfora: el elemento acústico y el elemento luminoso. Es lo puramente verbal la metáfora. El ritmo está unido al espíritu de la juventud. La vanguardia es algo que tiene que ver con el espíritu de lo joven que cree en las posibilidades de cambio

- "El ritmo no encarcelado…truncado". Es un ritmo que responde al verso libre, que responde a una sonoridad diferente a una nueva armonía, bruscamente truncado. No hay idea de belleza.
- "La metáfora…curva…breve". No son dos puntos objetivos, sino puramente subjetivos. Hay otros manifiestos donde se ve el espíritu de ruptura. El espíritu de iconoclasta y la idea de que la risa puede ser un arma destructiva de las convenciones están en las vanguardistas. Se ríe de cualquier cosa. No es de la vanguardia.

El manifiesto euforista de Baltista en 1922 en el "El imparcial". Tomás Baltista y Vicente Palés Matos, representantes de la poesía negra. Con una utilización de los instrumentos musicales, es una representación de lo mulato desde el estereotipo. Se dirigen a la juventud americana con lo que hay algunas vanguardias muy criollitas, la "Martin Fierro" en Argentina, otros que no ven esa frontera de tipo nacional. Es trasnacional y hablan con sus pares, los poetas vanguardistas. Sí es una revolución lírica. El nombre de la vanguardia puertorriqueño se publica en una revista, este en un periódico. Hay algún elemento de estos ismos que no han roto. Utilizan los medios de comunicación tradicionales.

- "Es la hora de gritar que en puerto rico se anuncia la aurora del siglo XX y que al rajarse...siglo". Es una irrisión frente a la convencional. Es una ruptura con la idea de imágenes bellas, elevadas. Rajarse el vientre preñado de la literatura salte el verso gritando.
- Juventud ---creador. Primero se destruye y luego se construye. La idea es que todo lo que han hecho las generaciones anteriores están mal. Lo notan en donde ha quedado la razón con la guerra mundial. Habla de unos valores. Es el espíritu revolucionario de la vanguardia.
- "Rompamos los modeles viajes". Creer desde el presente y en el futuro.
- Hagamos una nueva historia…clave: era lo que iban publicando los euforistas. Tienen muchas marcas del futurismo

- Mujeres románticas. Hay unos roles unidos a unos valores. Los valores románticos que para ellos seguían sostenidos por los poetas modernistas. Eran blandos, no eran fuertes, no estaban relacionados

con la época. Elementos que encontramos en la actualidad contra el romanticismo, el amor romántico contra un tipo de lector.
- Niños llorones: los poetas.

El canto a la fuerza, a lo racional. En eso entran cuestiones irracionales frente a lo romántico y lo espiritual.

Manifiesto estridentista, número 2 (redactado en Puebla y pegado en las paredes, 1923). Los poetas mexicanos de la ciudad de Puebla. Los universitarios de este grupo eran de la universidad de Puebla. Estos rompen con el medio de difusión. Rompe con el medio. Es uno de los ismos más interesantes con poetas de una calidad que se sostuvo. No solo se mantuvieron dentro del panorama de México, sino los protagonistas de los detectives salvajes de Bolaño.

- Irrelevantes, aformales. Ellos rompen con las convecciones del lenguaje. Ellos aforman.
- Juventud intelectual del estado de Puebla. Estridentismo.
- "Caguemonos en la estatura del general Zaragoza". Empecemos por lo político y después caen todos los santos.

- Ecos de dadaísmo, movimiento más rupturista.

MANIFIESTO DE MARTIN FIERRO, BUENOS AIRES, 1924.

Era una revista que se publicaba desde principios del siglo XX. Los vanguardistas son los que editan. Reivindican una tradición en términos nacionales. Xul Solar es un pintor que creó un idioma. Dejó de hablar en castellano y solo en su idioma. Había personajes muy curiosos.

La contracara de Martin Fierro es presentación de amauta de José Carlos Mariategui. Hay una vía de la vanguardia. Las vías de la vanguardia pueden llevarte hacia una poesía de creación pura o artefacto verbal que sirva para crear una nueva expresión poética o puede llevarte a finales de los años veinte hacia lo que es la poesía del compromiso social porque, si se hermana con la época, puede ser desde un punto de vista hiperestético o hipervital (abrazo a la vida). Son vanguardias muy diferentes estéticamente. Se ve el Perú a través de los movimientos marxistas. José Carlos crea un revista que remonta a la tradición peruana. Es un nombre muy paradójico, eran los que transmitían la cultura oficial en el incario. La revista de esta otra vanguardia es Amauta.

- "En el Perú…renovación". El espíritu es el mismo. Nos vamos hacia la hiperestética. Los de Martin Fierro toman primero las ideologías. Hay una imagen estereotipada: el grupo de los barrios obreros y el grupo de los de la calle Florida. Los de Florida, el número, son mayores.
  En el grupo de Bohedos, el número de narradores es mayor. Son los vanguardistas del grupo de Florida los que remontan a Martin Fierro. En principio hay una imagen estereotipada. La vanguardia de 1926 es

  profundamente ideológica, es el grupo indigenista. Es una revista revolucionaria sobre cómo está constituido el Perú del presente. Hay que hacer una revolución. Crea esta vanguardia revolucionaria. El realismo socialista es una vanguardia. Él escribe novelas sobre los obreros y las fábricas. Hacen obras literarias que contribuyen a la lucha de la liberación de las clases oprimidas.
- "Factores…psicológicas". Están todas las terminales del momento. La nueva razón moderna está imbuida de elementos que han ampliado la concepción de lo real a lo irreal. Es más importante el inconsciente que lo consciente. Tiene más importancia lo oscuro y lo subjetivo. Es peligroso porque llega un momento en el que todo se relativiza. Pueden jugar con nosotros.
- En "Martín Fierro", hay muchas mujeres.

VICENTE HUIDOBRO, "EL CREACIONISMO".

Nació en Santiago de Chile en 1833 y murió en Chile en 1948. Es un ejemplo vital de lo que es la poesía desde principios del siglo y hasta mediados del siglo XX. Publica su primera obra, "ecos del alma", en 1911. Tiene 18 años y así publicado su obra porque se autopublica. Así es con las relaciones. La primera revista

que edita se llama ***musa joven***. La edita en 1912 con 19 años. Su intención es dar a conocer sus propios poemas, publica en traducciones de poetas de otras partes del mundo que van a anunciar los nuevos rumbos poéticos. Pertenece a una familia acomodada de la oligarquía chilena. Su madre, María Luisa Fernández, es una mujer muy inclinada hacia las artes. En los salones de su casa, había tertulias literarias, representaciones de escritores que venían de muchas partes. El joven la desarrolla con todo su potencial, es un poeta anticonvencional. En 1913, se publican tres poemarios, "canciones en la noche". Es una familia poderosamente económica. Viaja a París con su familia. Se instalan allí un año. De joven ve esa irrupción de lo que es en Europa donde están cayendo poemas de cualquier poeta de Europa. Él tiene una inmersión en el mundo cultural. El primer libro fundamental de lo que es el desarrollo de su teoría creacionista en 1916 con 23 años. Se llama "adán" el libro. Es un nombre bíblico. Es el hombre que habitó el paraíso, la primera voz que puede describir el paraíso. Su influencia viene de los poetas americanos. Es la fuerza de la naturaleza por el poeta americano, la idea de comunión con esa naturaleza, la voz del poeta que sea la unión de algo que sea la potencia natural. "Adán" tiene un prefacio escrito por Vicente Huidobro. Huidobro no busca la tradición. Sus modelos se transmiten a los poetas americanos. En 1917 publica en francés. Escribe en francés y español. Es un autor cosmopolita, dotado de la posibilidad de escribir en las dos lenguas. Algunos documentos de "Altazor" se publican en francés porque se habían escrito en francés. Vemos cómo traduce el propio poeta y qué cambios hace el poema. Entre 1917-1918 había ido a Madrid y estado en París. Solo sin padres publica "ecuatorial", "turifel", poemarios en francés y castellano y de clara expresión vanguardista.

Antología, el creacionismo.

El creacionismo no es una escuela que yo haya querido imponer a alguien; el creacionismo es una teoría estética general que empecé a elaborar hacia 1912, y cuyos tanteos y primeros pasos los hallaréis en mis libros y artículos escritos mucho antes de mi primer viaje a París.

- Da su aval de verdad, está el desarrollo, es una estética, una teoría estética general,e s una reflexión de tipo fisolofica sobre la escrityra poética. No e sun programa de escritura. e

En el número 5 de la revista chilena Musa Joven, yo decía:

El reinado de la literatura terminó. El siglo veinte verá nacer el reinado de la poesía en el verdadero sentido de la palabra, es decir, en el de creación, como la llamaron los griegos, aunque jamás lograron realizar su definición.

- Es una vuelta a lo origen de la esencia de lo que debe ser la palabra poética. Es un lenguaje que se quiere expresar

Más tarde, hacia 1913 o 1914, yo repetía casi igual cosa en una pequeña entrevista aparecida en la revista Ideales, entrevista que encabezaba mis poemas. También en mi libro Pasando y pasando, aparecido en diciembre de 1913, digo, en la página 270, que lo único que debe interesar a los poetas es el "acto de la creación", y oponía a cada instante este acto de creación a los comentarios y a la poesía alrededor de. La cosa creada contra la cosa cantada.

- Interesan las fechas y los hitos. La intención del poeta es declarar que él es el más original. Es una disputa para ver quien ha llegado en la disputa creacionista. Es una evolución más larga. Desde 1912, él ya da tanteos de lo que será el creacionismo.

En mi poema Adán, que escribí durante las vacaciones de 1914 y que fue publicado en 1916, encontraréis estas frases de Emerson en el Prefacio, donde se habla de la constitución del poema:

Un pensamiento tan vivo que, como el espíritu de una planta o de un animal, tiene una arquitectura propia, adorna la naturaleza con una cosa nueva.

- Aparece como una revolución. La poesía es un pensamiento. Es racional. El acto de crear reside en la cabeza. En el poema no se recoge la expresión del mundo natural, se comporta como la naturaleza, como una planta. Tiene estructura propia la lengua. Adorna la naturaleza como una cosa nueva.

Pero fue en el Ateneo de Buenos Aires, en una conferencia que di en junio de 1916, donde expuso plenamente la teoría. Fue allí donde se me bautizó como creacionista por haber dicho en mi conferencia que la primera condición del poeta es crear; la segunda, crear, y la tercera, crear.

Recuerdo que el profesor argentino José Ingenieros, que era uno de los asistentes, me dijo durante la comida a que me invitó con algunos amigos después de la conferencia: "Su sueño de una poesía inventada en cada una de sus partes por los poetas me parece irrealizable, aunque usted lo haya expuesto en forma muy clara e incluso muy científica."

Casi la misma opinión la tienen otros filósofos en Alemania y dondequiera yo haya explicado las mismas teorías. "Es hermoso, pero irrealizable."

¿Y por qué habrá de ser irrealizable?

Respondo ahora con las mismas frases con que acabé mi conferencia dada ante el grupo de Estudios Filosóficos y Científicos del doctor Allendy, en París, en enero de 1922:

Si el hombre ha sometido para sí a los tres reinos de la naturaleza, el reino mineral, el vegetal y el animal, ¿por qué razón no podrá agregar a los reinos del universo su propio reino, el reino de sus creaciones?

Non serviam

Y he aquí que una buena mañana, después de una noche de preciosos sueños y delicadas pesadillas, el poeta se levanta y grita a la madre Natura: Non serviam.

- La conferencia empieza en medias res.

Con toda la fuerza de sus pulmones, un eco traductor y optimista repite en las lejanías:«No te serviré».

- Ña fuerza, la expansión eufórica de algo que nace para cambiar. No hace un arte mimetico. No srvira en calidad de esclavo.

La madre Natura iba ya a fulminar al joven poeta rebelde, cuando éste, quitándose el sombrero y haciendo un gracioso gesto, exclamó: «Eres una viejecita encantadora».

Ese non serviam quedó grabado en una mañana de la historia del mundo. No era un grito caprichoso, no era un acto de rebeldía superficial. Era el resultado de toda una evolución, la suma de múltiples experiencias.

El poeta, en plena conciencia de su pasado y de su futuro, lanzaba al mundo la declaración de su independencia frente a la Naturaleza.

Ya no quiere servirla más en calidad de esclavo.

El poeta dice a sus hermanos: «Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo en sus aspectos, no hemos creado nada. ¿Qué ha salido de nosotros que no estuviera antes parado ante nosotros, rodeando nuestros ojos, desafiando nuestros pies o nuestras manos?

- Se necesita incidir en el cuerpo social, se necesita cambiar en la poesía. Se invoca a los pares. Una lucha contra el referente, crear una poesía arefferncial.

»Hemos cantado a la Naturaleza (cosa que a ella bien poco le importa). Nunca hemos creado realidades propias, como ella lo hace o lo hizo en tiempos pasados, cuando era joven y llena de impulsos creadores.

- Por un lado, tenemos aquello que es objeto del creacionismo, rompero con la mimesis. La naturaleza en un momento fue poderosa. La idea es como fue esa fuerza de la naturaleza, traspasarla al poema, no copiarla.

»Hemos aceptado, sin mayor reflexión, el hecho de que no puede haber otras realidades que las que nos rodean, y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias. Flora y fauna que sólo el poeta puede crear, por ese don especial que le dio la misma madre Naturaleza a él y únicamente a él».

. la lucha contra la mimesis.

Non serviam. No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo. Te servirás de mí; está bien. No quiero y no puedo evitarlo; pero yo también me serviré de ti. Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas.

- *La lucha contra la mimesis.*

Y ya no podrás decirme: «Ese árbol está mal, no me gusta ese cielo.... los míos son mejores».

- *No habrá punto de comparación. Su literatura será areferenical. Habla, recrorre un microcosmos. Altazor es un sujeto que tiene ojos y va a recocrre un microcosmos.*

Yo te responderé que mis cielos y mis árboles son los míos y no los tuyos y que no tienen por qué parecerse. Ya no podrás aplastar a nadie con tus pretensiones exageradas de vieja chocha y regalona. Ya nos escapamos de tu trampa.Adiós, viejecita encantadora; adiós, madre y madrastra, no reniego ni te maldigo por los años de esclavitud a tu servicio. Ellos fueron la más preciosa enseñanza. Lo único que deseo es no olvidar nunca tus lecciones, pero ya tengo edad para andar solo por estos mundos. Por los tuyos y por los míos.

Una nueva era comienza. Al abrir sus puertas de jaspe, hinco una rodilla en tierra y te saludo muy respetuosamente.

Está basado en encontrar siempre lo nuevo. No puede acumular experiencia verbal de manera que esa forma verbal se convierta en su cotidianeidad verbal. Por tanto, todo es cambiante.

Vicente Huidobro, “Arte Poética”, en *El espejo de agua*, 1916.

Que el verso sea como una llave

que abra mil puertas.

Una hoja cae; algo pasa volando;

cuanto miren los ojos creado sea,

y el alma del oyente quede temblando.

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;

el adjetivo, cuando no da vida, mata.

Estamos en el ciclo de los nervios.

El músculo cuelga,

como recuerdo, en los museos;

mas no por eso tenemos menos fuerza :

el vigor verdadero reside en la cabeza.

Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!

hacedla florecer en el poema;

sólo para nosotros

viven todas las cosas bajo el Sol.

El poeta es un pequeño Dios

Estrofa I

El verso es un cauce, no la cristalización de algo perfecto (*el verso sea como una llave*). El poema en sí no vale, es un cauce para la emoción. Las palabras provocan emoción. Ese engranaje empieza a hacer que la *POÉTICA* de Huidobro es en esa poesía.

Cuanto miren los ojos creado sea. La movilidad junto a la subjetividad. Habla de los ojos, de la mirada de uno. Son los ojos del poeta. Hay un elemento fundamental: mirada (subjetivo). Está disperso continuamente en Altazor. Hay un juego entre la mirada (parte semántica y léxica del poema) y el oyente (el que va a asistir a esa parte sonora). El lector de poesía es un oyente.

El alma del oyente quede temblando. Hay un método (*cuanto miren los ojos creado sea*) y el objetivo (*el alma del oyente quede temblando*). La intención es crear esa conmoción y que el poema no sea un sitio que luego no va a tener una lectura única, puede ser una lectura con pluralidad de sentidos.

Estrofa II

Es el único verso programático del asunto creacionista. Las reglas son mínimas. La poesía modernista era un arte barroco para ellos. Lo importante es que el aparato programático es esquelético y el poeta lo demuestra.

Estrofa III

Hay inserción con el contexto sociohistórico y político. Hay un cambio de valores y época en las segunda y tercera estrofas. Ha variado los valores del modernismo acordes con el verso y poema de Rubén Darío. Estamos en el ciclo de los nervios, pero no tenemos menos fuerza. De lo físico a lo mental. Este poeta vanguardista no aspira a esa emocionalidad. Racionalidad y no emociones. Todo pasa por la razón. Esto sirve para una ruptura con la mímesis. Lo curioso de la poesía creacionista es que es muy contradictoria con la coherencia interna. *Altazor* no es un alterego de Vicente Huidobro, sino también es un epitafio. Es un antipoeta y mago: Cada una de las tareas humanas se van separando del cuerpo porque entre la tarea y el ser humano está la máquina. Esta es la idea de Vicente. Celebra la modernidad. La poesía tiene que ligarse a procesos racionales. Crear mundos posibles e ir más allá de lo que primariamente vemos es también un acto cerebral. Está la cosa curiosa de muchos de los vanguardistas. Las fuerzas de lo irracional es más real que aquello que lo consideramos realidad. La ventura vanguardista dura pocos años. Lo que es la vanguardista es algo que dura unos años y que luego se va a cambiar. Los propios poetas van a abjurar. Es uno de los momentos que más influencia van a tener a lo largo del siglo XX. La revolución tiene sus calados, pero no se seguirán sus máximas, sin solución de continuidad.

LA CUARTA ESTROFA

Para esta alquimia que es hacer florecer la rosa en el poema, solo nos ha dicho que desechemos la palabra y todos los elementos inútiles del artefacto poema. El modernismo había creado una escuela, aunque no era lo que pretendían. Los modernistas son físicos en un amplio espectro porque no rompen con el referente. Los vanguardistas van a hacer que eso que llamamos real sea más amplio porque su época se lo permite, llegan y se asientan en los planteamientos psicoanalíticos. En esta época ven un pasado físico en el sentido de algo que pasa por la fuerza corporal. De la lucha a la supervivencia o al amor reflejado en la poesía. El poema tiene que ser un objeto racional, la razón es la que le permite ir más allá de cualquier cosa. Frente a la emoción romántica, emociones de tipo físico, el músculo y el cuerpo. Todo tenía que ser un acto repentino. Su poesía tiende a ser racional. Él no crea una máquina. La razón es la que permite ir más allá de lo que parece que es lo real. La emoción también pasa por lo racional. No solo representa la época, sino como está acorde con la época. Todo lo que tiene que ver con la emoción tiene que pasar por lo racional. Hay que

cambiar el lenguaje. Lo físico, las palabras hermosas, lo racional, la nueva mirada, lo subjetivo, el aquí y el ahora y un poema de este estilo en el que se busca algún tipo de belleza formal. Se está creando en el lector la demanda de que el acto poético no vaya simbólicamente hacia el corazón, no hacia la cabeza.

Durante toda su vida, Vicente compuso manifiestos. La revolución vanguardista es de tipo antropocentrista. No creemos en ninguna deidad suprema. El poeta crea su universo. Se desplaza de la naturaleza a lo verbal. El poeta es un pequeño dios. Huidobro y Neruda son conscientes de su posición en la poesía, de su valor y valía indiscutible, al revés que Vallejo.

LA CREACION PURA. DICE CÓMO ES EL METODO DEL ARTE CREACIONSITA EN RELACIÓN CON LA NATURALEZA. ES MUY DIDÁCTICO.

- La creación pura tiene un nuevo significante diferente. El mundo natural entendido también como algo visto, un edificio, lo que puede abarcar la mirada. Sirve para entender a "Altazor". Es un poemario largo, siete cantos, una cosa que se puede ligar a lo poético de Vicente Huidobro. Es un intento poético deslumbrante. Alguien quiere atravesar la poesía, ver cuál es el último límite, nada de cristalización. Es un poemario o llave que abre mil cauces en el autor. El autor vaga por el verso, busca la emoción continua o cerebral. Logra la emoción.

Su intento poético. Cómo establece la poética del creacionista, su propia poética.

La creación pura. En 1921 esboza la metodología poética que hay que emplear para hacer eso a lo que aspira: el poema creacionista. Habal de cómo se comporta en su siglo, época, su momento histórico, cualquier técnica, por ejemplo, la mecánica.

Él quiere remediar eso dicho en Altazor. Va a ir a más. Las ordenaciones de Huidobro no se ajustan a una evidencia lógica en cuanto a la evolución de la percepción sensorial del ser humano.

- Fotografía, teléfono, gramófono, cinematógrafo. Tenemos la percepción de Huidobro de cómo se ha comportado la evolución técnica humana en comparación al comportamiento de la naturaleza en cuanto al desarrollo de sus competencias lingüísticas. Es la definición de Huidobro para el creacionismo

- En su conferencia, LA POESIA (1921):
  - Significación Mágica: desde lo cerebral rompe las fronteras de la razón evidente y se convierte la vanguardia en un movimiento que acoge una contradicción. La explica con el verso: todo reside en la cabeza, no en algo que tiene que ver con lo sensible, sensitivo: la emoción es una emoción que busca lo nuevo, no lo evidente.
  - El lenguaje poético: lenguaje objetivo que sirve para nombrar las cosas del mundo sin sacarlas
  - Lo mágico tiene que ver con la recepción de un poema que ha sido compuesto a través de la disposición de un aura luminosa para las palabras.
  - *En todas las cosas hay una palabra interna, una palabra latente y que está debajo de la palabra que las designa. Esa es la palabra que debe descubrir el poeta*. La única diferencia es el que el argentino ha puesto en el lector la tarea de descubrirlo mientras que Huidobro no lo pone. Podemos entender como su técnica para crear un poema creacionista
  - *Todo cuento tiene una narración evidente*. Todo cuento tiene un cuento oculto.
  - *La poesía…alejarse del alba*. Todos los vocablos, salvo los neologismos, son palabras comunes y recientes. Desplacemos el significado de las palabras. Al creacionismo se llega creando una serie de disposiciones entre las relaciones. Es el poeta el que le da al lector una obra nueva. El poeta tiene el don poético.
  - Se tiene en cuenta el acto de lectura. Los lectores no intervienen en el acto creativo, no que el lector cree la obra. el poeta piensa en el lector, incluirlo en el acto de lectura. Va a tener modulaciones.
  - Vocablo. Fonemas que pueden ser articulados. Pero no un neologismo que hay en otros cantos de Altazor. ¿Cómo se quitan todas estas connotaciones? Vamos a la sintaxis, no hacua su palabra.

- *Su vocabulario es infinitivo porque ella no cree en la certeza de todas sus posibles combinaciones*. Son la combinaciones las que hacen que la palabra pierda las posibles connotaciones con las que ha cargado el tiempo. Las frases al lado de otra serie de cosas. Esa palabra debe parecer virgen en todo momento, debe emocionar.
- *El valor del lenguaje de la poesía está en razón directa de su alejamiento del lenguaje que se habla.* Indudablemente los lectores forman parte del acto creador, pero no crean. Pero sí piensan en sus lectores. Solo puede ser deleitado por una élite capaz de saltar al vacío. Pero eso no quita que su ideario esté seleccionando lectores. Hay cosas que dentro de este poema vanguardista no rompe con lo anterior.
- *El poeta oye las voces secretas que se lanzan unas a otras palabras separdas.* El poeta tiene un don poético. Está en dar con las conexiones de las palabras. Es el que oye las conexiones. El explica con mucho detalle su técnica poética, aquello que leemos en Altazor. Las agrupa de otra manera o le da un valor sintáctico al que antes tenía.
- *Dar fiebre al alma.* Eso es lo que rompe con la lógica convencional. Se hace a nivel cerebral como nos decía en el poema. Está intentando sumergirse en lo que es la expresión poética con un poemario largo en estos presupuestos.
- *La poesía es un desafío a la Razón.* Es un camino hacia, se produce en un presente. Para el verso que tiene delante.
- *Toda poesía válida tiende al último límite de la imaginación, y no sólo de la imaginación, sino* del espíritu mismo, porque la poesía no es de otra cosa que el ÚLTIMO HORIZONTE. Es uno de los puntos de pensamiento poético de Vicente Huidobro. Otro elemento fundamental para entender a Altazor. Llegar al último horizonte es la última misión del poeta. Todo el prefacio es una broma: el poeta es de un país que en los años en los que nos movemos es muy conservador, muy católico…Se mofa de todas las costumbres morales.

En las ediciones modernas de Altazor, está la hecha por la editorial Persépolis, edición electrónica. Edición muy buena y anotada con prólogo de Manuel Fuentes Vázquez. Esta edición y el prólogo, de mucho interés hecho por un profesor de Literatura Hispanoamericana.

En el prólogo, un viaje hacia el conocimiento, uno es el sueño de Sor Juana, que tiene la pretensión de escalar las estrellas. Dentro de la poesía hispano, hay una tradición no solo temática sino también expresiva a que la forma acompaña a la búsqueda y la forma es en sí misma la búsqueda que se pretende. El culteranismo no es solo una marca de expresión de época, es la vía que toma para su intento poético.

Altazor se compone de un prefacio y siete cantos de desigual extensión. En el prefacio tenemos una localización de la voz poética, Altazor, y una breve referencia a lo que ser aquellos que vamos a leer, su viaje. Es también una burla muy del estilo vanguardista ante lo académico. Muchos libros se introducen con un prólogo o prefacio como guía de lectura. Es una burla al uso de los prólogos. Desestructura los conceptos básicos que permiten pensar en Altazor como una idea mimética. Desestructura el espacio. Utiliza todos los elementos tradicionales (a dónde vengo, a donde voy, quien es mi padre, quien es mi madre). Todavía tenemos una carga alegórica en el prefacio. Su padre era ciego, tenía una perfección del mundo exterior a través de sus manos. Y la madre tenía un lenguaje. Había una armonía. La lengua materna le permitía una dicción o expresión que lo puedo abrir más allá. En el prefacio vemos una ruptura que no es dramática, pero es un corte con todo esto. es algo nuevo. Va denunciado el ahora donde está.

Una lectura lineal del texto. El prefacio sirve para anunciar otras series de rupturas que habrá en el poemario y no solo de orden expresivo, sino de las convenciones sociales, de las costumbres mayoritarias por la imposición del tiempo.

El canto I. Se compone 684 versos. No busca similitudes. Habrá una especie de paron en el desarrollo de la voz poética en el canto segundo. Incluye algo fundamental. Dice en un momento dado: *digo otra vez*. El canto II empieza con una evocación de la mujer, pero la poesía es una palabra femenina. Antes nos decía que su padre era ciego y tocaba el mundo a . Aquí hay una ambivalencia. Ese verso forma parte de la primera época de Vicente Huidobro. Como poema suelto, es un poema amoroso a una mujer. Dentro del canto II, es algo relacionado con el amor, pero parece que habla de la poesía también.

Hay una especie de parada. Es la idea del yo, del otro. El yo puede ser otro. Altazor parece que se llama en otros poemas "Vicente". El caso es que tenemos un avance hacia, caída entre muertes. Aquí hay algo que muere y se genera. En el prefacio dijo que era un paracaídas.

En el canto I, dice que su *paracaídas* es un *parasubidas*. Y desde el primer momento desestructura el tiempo y el espacio. Aquí hay otra lógica contra las convenciones, incluso contra lo más constituido, el tiempo cronológico.

TRILCE LXXVII

1922: *¿no subimos acaso para abajo?* Armonía. Para entender este granizo, es una especie de herida continua. Es también una caída. Hay una lógica nueva que instauran los vanguardistas

Canto I: contra que lucha Altazor, contra que se opone Altazor. Versos: 158

Aquí tenemos los mínimos puntos de puntuación. Se deshace hasta los mínimos puntos o elementos de puntuación.

Sigamos cultivando en el cerebro las tierras del error… Es lo que se ha hecho hasta ahora. Siempre conduce al error. Lo considerado autentico tiene que ver con sus sentimientos. Los dos paralelismos (*sigamos* y *siempre igual como ayer*) es una muestra de hartazgo. Ahí pone el punto. *Cambiemos nuestra suerte* desde el primer canto. Ahí está la idea de algo colectivo. Llama a un cambio, al grueso de los poetas y al común de los lectores. Cambiemos nosotros. Es una lucha colectiva la vanguardista. La voz de Altazor es individual. Sale por primera vez en edición en la cristalización de poemas que se habían leído en fragmentos. Lo que tenemos en él es una enunciación de todo aquello que le produce un hartazgo y un negativa a continuar. Y la forma en la que el poeta va diciendo Cómo se produce el cambio. No lo hace como algo terminado, algo que bulle en sus inquietudes y que busca.

Eres tú tu el ángel caído/ la caída eterna sobre la muerte/ la caída sin fin de muerte en muerte. Del caos surge el nuevo orden en este poemario tan revolucionario. Es una referencia al caos absoluto. Muestra los poderes del poeta y de la poesía y qué convenciones sociales está atacando. Él es el ángel caído. La voluntad de acabar con los cimientos de los convencionalismos. Tenemos el camino hacia. Hay que acabar con lo dado, llegar al caos para que surja lo nuevo. Está continuamente matando conceptos. Se sostienen en las palabras. Debe aniquilar la palabra en sí misma.

Busca la forma. Sí sabe que en *Altazor* se juega su estética entera y sus postulados. Tiene claro estas caídas sobre todo lo que quieren acabar. En principio, se carga todo. Anuncia además lo que vendrá. *Liberación, ¡Oh! Si liberación de todo / De la propia memoria que nos posee.* Debemos liberar de aquello que crean connotaciones y que no dejan ver algo nuevo. Son muy preceptistas los vanguardistas. Su poesía es cerebral en el sentido de que te permita romper con lo anterior y terminar con el miedo e ir hacia. Con Altazor se puede ver lo que fue la fuerza y el descarril en el siglo XX.

Estamos ante una serie de cosas que hablan de la fuerza y de este cerebro. Revolucionar la expresión es cargarse las convenciones. La magia y el ensueño limpian los barrotes. Y acrece: A cada barrote limado aparecen muros

Tenemos definida la nueva mirada de Altazor: *el sol nace en mi ojo derecho y se*. Tenemos al astro central girando a la mirada altazoriana. El camino de lo que se ilumina es la nueva mirada que va del ojo de Altazor.

No hay conceptos anteriores. Su mirada es nueva bajo el sol. *En mi infancia una infancia ardiente como un alcohol*: primera criatura humana que está en comunión con la naturaleza: primera obra *Adán*. La referencia es ambivalente, sirve para que el lector reconoce el eco hacia los libros anteriores de Vicente Huidobro. Tenemos esta gramática.

Ahora la indiferencia nieva en la tarde de mi alma. El frio frente a lo ardiente. Emociones contrarias. Hay que cargarse la primaria concepción. Lo permite cualquier vanguardista.

Rómpanse en espigas las estrellas/ pártase la luna en mil espejos/ vuelva el árbol al nido de su almendra. La palabra en sí misma genera su connotación. Quita elementos. Llegan las nuevas conexiones.

El eco de mi voz hace tronar el caos. El primer momento previo a la creación de algo nuevo (caos). Lo nuevo sale del caos.

Las definiciones que Altazor hace de sí mismo: *soy protesta*. Son todas imágenes de regresión al primer minuto hacia un caos inicial. Su fuerza es cosmogónica. Lo primero que hace es que se carga lo convencional para llegar al caos, donde surge algo nuevo. Todo este canto primero sirve para demostrar cómo se libera de las fuerzas de la naturaleza.

No quiero ligaduras de astro ni de viento. Las referencias a lo que es frente al sol son las lunas y la marea, concepción de un ser ligado a la naturaleza.

Común en la expresión vanguardista marcar los roles de lo femenino y lo masculino. No quiere ligaduras con los ciclos naturales. Quiere su propia musicalidad y gramática. Vamos a asistir canto a canto fronteras de libertad musical. Son rupturas conceptuales.

Hay una repetición continua de silencio, es necesario el lector para la aventura de Altazor. Pide un tipo de disposición anímica.

Se *oye el pulso del mundo como nunca pálido/ la tierra acaba de alumbrar un árbol*. la naturaleza altazoriana pide silencio a sus lectores porque hemos entrado al mundo creacionista. La aventura es verbal.

Canto III

Las formas estróficas van cambiando de canto a canto. Tampoco se cristaliza. Estamos con rupturas. Fijarse en el uso de verso libre, estructuras estróficas que van cambiando, la armonía que le quiere dar.

Verso 51 en adelante: *poesía aún y poesía poesía*.

Esta es la misma concepción del poético poeta. Se quiere cargar. Es una repetición hasta llegar a *demasiada poesía*. El lenguaje acoge todo tipo de palabras, no dentro de unas concepciones que vocablos entran o no.

Basta poesía…basta señora arpa. Tiene que ver con la idea de la armonía basada en las imágenes, serie de conceptos que se crean en la concepción de lo bello, siendo lo bello algo extraverbal. Tenemos el elemento primario de la metáfora tradicional, el elemento comparativo.

Otra cosa buscamos. El elemento colectivo. La vanguardia como algo colectivo. Lo otro no le quita las connotaciones. Siguen los *comos*. De ahí que el verso sea etcétera. En cuanto a la musicalidad: la poesía como el reino del ritmo hundida en una *ola, ola*. Como algo cansino. Se encamina hacia el entierro de la poesía

Agoniza el último poeta: referencias a lo que es para él el espíritu romántico. Necesita que acabe el ultimo poeta de este tipo. Una vez que agoniza, muere su propia expresión

El sol se saca del bolsillo. Son los ojos los que crean una mirada nueva. Se acabó lo viejo. El primer paso es que agonice el poeta. *Hay que resucitar las lenguas con sonoras risas con vagones de carcajadas*. La vía es la risa, el juego. Es lo intrascendente, es lo reírte de todo. Vamos hacia un nuevo lenguaje no solemne.

Verso 136: de nuevo la aspiración a los lectores de Altazor (algo nuevo y no leído que lo saque de la tradición). El verso no ha sido abandonado por Altazor. El verso no es un cauce abandonado, tenemos una aventura de la lengua entre dos cauces. Puede ser que nosotros vayamos hacia otro naufragio. La idea es llegar al nuevo horizonte caótico del que pueda surgir lo nuevo. Estamos de camino a ello. Atravesamos el camino hacia, verso a verso. No siempre avanzamos. Este canto III, 160 versos, es breve. Hacia ese último horizonte quiere dirigirse Altazor: *después nada nada rumor aliento de frase sin palabra*.

Canto IV. Tiene 339 versos. Empieza como acababa el canto I, no hay tiempo que perder. Tenemos aquí prisa.

Recursos retóricos que va empleando en esta gradual de construcción poética:

- Verso 161: al horitaño de la montazonte… la golonrisa. Generamos lenguaje a través de la deconstrucción de los vocablos. Quiere mostrar el poeta que se puede construir: horizonte y montaña en horitaña. Destruyamos y construyamos nuevos términos. Es un nuevo lenguaje con un nuevo concepto. Nos deja ver cuáles serían los ecos de su nuevo lenguaje.
  Crea una sonoridad a través de *golonbrisa*, *golonchilla*… rompe y desestructura las palabras y les pone nuevas desinencias. Nos conduce hacia algo que veremos si nos sirve para algo nuevo.
- Pero el cielo prefiere el *rodo**ñ**ol*. No está la raíz de un pájaro cuyo canto tiene que ver con la expresión de lo musical. Do, re, mi, fa, sol, la, si: inserta la escala musical (rodoñol,) Viene de uno

de esos fragmentos publicados en francés. Hablaba de su poema y le ponía el título en francés. No había ningún fragmento que estuviera en su lengua de creación original. Destrucción y construcción de términos. La escala musical se incluye en la palabra

El canto está lleno de recursos del lenguaje para ver las nuevas expresiones.

- *Adiós hay que decir adiós/ adios hay que decir a dios*. Calambur. Juega para sorprender al lector con el final del nuevo díctico. Estamos desprendiéndonos de la naturaleza para ver su nueva naturaleza creada. Todo tiene una lógica. Hay una regresión al orden primero. Nos vamos dirigiendo hacia una especie de infancia verbal de la voz de Altazor que juguetea con las palabras. Es una cosa muy medida por el poeta. No destruye conceptos. Vamos al origen de la voz poética.
- *No hay tiempo que perder/ se le rompió*. Juega con el orden siniestro, juega como un niño. Juega con la paronomasia: *aquí yace Marcelo mar y cielo en el mismo violonchelo… aquí yace Vicente antipoeta y mago*. Es un juego que está en el filo de la expresión poética. Él no puede volver a lo dicho. El juego puede que te hiele la sangre. En esta apuesta por la aventura verbal, indica que quiere acercarse al nuevo horizonte*: la eternidad quiere vencer y por lo tanto no hay tiempo que perder*. Él no dice lo que vamos a ver porque Altazor tampoco lo sabe. Él sabe hacia dónde nos dirigimos.
- *El pájaro traladí… aia ai ai aaia i i*. Altazor está jugando. Llega a esa regresión que le permite ir a lo eterno y al fin. Ver qué hace con su código vanguardista. Acaba contento en el canto IV

En el canto V.

- ***Aquí comienza el campo inexplorado***

Inaugura algo nuevo. Altazor sabe el largo camino recorrido. Aquí comienza el campo inexplorado. Es con esa técnica creacionista, ir hacia lo inexplorado. Crea emoción por el camino. No es anterior a la mirada de Altazor. Nace cuando Altazor lo mira y lo nombra.

- ***Jugamos fuera del tiempo y juega con nosotros el molino del viento molino de viento…***

No es inocente. No es una figura inocente el molino. El eco es directo para el lector. Si las referencias son solo verbales, estos molinos remiten a lo literario, pero se las ingenia para que sea un molino verbal. En su juego crea un molino verbal con las preposiciones. No solo en el acto de leer, estamos viendo el molino de Altazor. Luego ya prescinde del elemento colectivo. Estamos con el torrente en conciencia. Crea tanto visualmente.

El lector ve algo que se lee y se ve. Se dibuja con palabras en el papel y se escucha con ciertos cambios. A partir de ahora, crea sus propios idiolectos. Él se lo pasa pipa, se divierte en esa regresión verbal al momento

uno. Tiene algo de locura contra las convenciones. Quiere ser un niño y no un adulto. Quiere volver al momento virgen en el terreno mental.

- *Dos pájaros se pierden en mi pecho sin poderlo remediar*/ ando pequeño/ y tengo miedo del volcán. Crea impresiones en su lector con sus nuevos lenguajes que atentan contra la vía representativa del lenguaje.

Uno de los varios fragmentos del poema Altazor de Vicente Huidobro. Un año antes del poemario publicado. La lectura que estamos haciendo de ir cómo avanza la teoría estética a lo largo de los cantos. Como funciona la estructura de Análisis. No responde el momento creativo del propio poemario.

Rafael Cansino es el primero que da noticia de que existe este poemario. En 1930, no pertenece a los cantos finales, sino al canto IV. Lo organizó como un viaje. Los análisis desde la idea de que lo que tenemos un poema que está siendo creado en el orden en el que estamos leyendo no corresponde con la realidad. No quiere un contenido musical, sino un término que en sí mismo contenga la escala musical.

Era un creación nueva a través de la desestructuración de los vocablos nuevos. Lo que leemos como libro publicado no responde a los momentos en los que fueron escritos los poemas.

Cantos finales de *Altazor*:

Canto VI: nos permite la expresión sintáctica del poema. Hay una serie de palabras parcialmente sin elementos de unión, ausencia de preposiciones, hay cosas en la disposición del poema. No hay ausencia de lógica, para llegar a unas cuotas expresivas y emocionales.

Remite al ritmo del poema. Esas palabras tienen relaciones entre sí. Alhaja tiene sonoridad y hay una conceptualización. La propia palabra remite a su significado. Remite a una explosión del algo. Hay unos juego paronomásticos: anudado, noche, nudo. El mundo verbal se crea a sí mismo. No es poesía tradicional. Este fragmento está escrito para que lo veamos y para que en esa secuencias tanto por las cesuras como los espacios sean significados de algo.

En el verso 22-23, ***cristal si cristal era cristaleza***. Seguimos con los recursos sonoros. En este canto ese es el término más repetido a lo largo del canto: ***cristal ojos… el cristal ojo, cristalezas, cristal ojo cristal seda cristal nube… cristal cielo…cristal nube…cristal mío…cristal sueño…cristal viaje…cristal muerte.*** Lo dispone con las cesuras y los espacios para que queden aisladas estas construcciones. ¿Por qué esta insistencia al cristal? Él aspira a romper con el arte mimético. El arte mimética es vacío porque verbalmente se hace algo diferente a lo que se quiere reflejar. Cristal es la estética de Altazor, las palabras que te conducen al último horizonte conducido y cabalgando estas palabras. A cada verso siempre hay que crear la misma emoción. Una emoción que en el caso de este poeta no se basa en lo emocional y confesional y sentimental, sino en lo racional, aquello que te puede emocionar desde la razón. Vicente Huidobro nos muestra esa solución a la que se llega. Es llegar a ese último horizonte. Ruptura de las convenciones: conjugar lo mágico con la razón ilustrada. Todo es la potenciación de las capacidades cerebrales del ser humano e ir más allá. Ahí es donde la poesía se comporta como la propia técnica y la ciencia. Él está en el experimento continuo.

Se ha roto con la mímesis y en el canto VI llega a esta noción conceptual y también visual. El cristal también puede cristalizarse. El cristal puede ser cristal muerte. El creacionismo no se dirige necesariamente a algo positivo. Es un experimento, es un cristal sueño y sin desmayo. En el último canto, no tenemos ni siquiera las palabras con un uso muy limitado de las partícula de unión entre las distintas palabras. Un hablante de lengua española puede articular. Hay una parte rítmica y sonora de la que se ha desprendido Altazor. Esto se puede articular, se puede enunciar. Algunas sonoridades nos llevan a los momentos cantarines de Altazor u onomatopeyas. Nos encontramos a un Altazor que permite a su lector ver a hacia donde puede llevar el último horizonte. Dentro de lo que es la clave de lectura interna, Altazor ha llegado donde quería llegar, a esa emoción pura y verbal distanciada de lo conceptual y por tanto aquello que tiene. Ese desvincularse de las connotaciones. Es breve el canto y termina abierto a pensar que tenemos la defenestración del creacionismo o el máximo momento de expansión de la voz del poema. La idea era llegar al último horizonte.

Cesar Vallejo- **Trilce**

El poeta. Es un poeta que no es desconocido. No ha llegado al nivel y fama de Pablo Neruda. Algunos de sus poemas son bastante conocidos.

Piedra Negra Sobre Una Piedra Blanca. Es un soneto escrito en su última etapa. Es uno de los grandes sonetistas de la lengua española. Los hizo desde joven y los hizo toda la vida.

Me moriré en París con aguacero

Un día del cual tengo ya el recuerdo.

Me moriré en París- y no me corro-

Tal vez un jueves, como es hoy, de otoño.

Es la naturalidad con la que construye el asunto y lo distribuye con un ritmo heredado del soneto.

Jueves será, porque hoy, jueves, que proso

estos versos los húmeros me he puesto

a la mala y, jamás como hoy, me he vuelto

Con todo mi camino, a verme solo

César Vallejo ha muerto, le pegaban

todos sin que él les haga nada:

Le daban duro con un palo y duro

también con una soga; son testigos

los días jueves y los huesos húmeros

La soledad, la lluvia, los caminos

Todos los elementos dispersos a lo largo de las estrofas están en la última estrofa. Es un epitafio, alguien que recuerda su muerte. Poemas de este estilo unen a uno de los asuntos: todo lo relacionado con la soledad y la tristeza y la justicia. Eso crea un cliché sobre el poeta que puede comprobarse en su obra poética. Es uno de los temas sobre los que Cesar poetizó. Puede darnos también una idea equivocada a lo largo de la trayectoria del poema. Nació Cesar Vallejo en Perú en una pequeña aldea andina, Santiago de Chuco. Empiezan las falsillas. Nuestro poeta representa lo aldeano y toda su trayectoria es un desarraigo porque deja su aldea para estudiar en la universidad y de ahí se marcha a Lima y de ahí a París. Ese camino de desarraigo es una especie de imposición que la vida le puso a Cesar Vallejo.

César Vallejo

De esa trayectoria vital, el poeta se desplaza desde su infancia y primeros años de adolescencia en la aldea de Santiago De Chuco. La primera gran ciudad en la que vivió fue Trujillo. Cursa estudios de filosofía y letras en Trujillo en la universidad. Allí conecta con el primer grupo de jóvenes estudiante universitarios y escritores. Nació en 1892. Y sus estudios de letras los comienza en 1910. Ese grupo de poetas pertenecía al ámbito de la reacción frente al modernismo. Alguna reacción era muy virulenta. Una salida que un cauce que viene de una tradición modernista. La vivienda en la que vive es un ambiente de la bohemia de principios del siglo XX. Su vida era de un estudiante de esa época con las fiestas y las juergas que podían permitir. Ninguno era ni rico ni pobre. Su trayectoria es hacia las cotas de tragedia. La situación económica no es de la pobreza. Tenía un parecido con la madre. No hablamos de unas extracción baja. Su padre fue intendente en Santiago de Chuco. Sus hermanos estudiaron carreras: abogado. Tiene muchos mitos el poeta. El punto de partido está mezclado con las diferentes corrientes críticas. En 1918, publica ***los heraldos negros***. Va a ser un poeta desconocido cuando publica ***trilce*** en 1922. Los cuatro amigos vanguardistas no tienen un lugar central en el panorama crítico. El hecho de que Vallejo se convirtiera en canón central de la poesía peruana y lengua española tarda mucho en producirse. Se produce después de la muerte de Vallejo en 1938. Sus cercanos amigos piensan que no había publicado nada después de Trilce. Pero había publicado España, aparta de mí ese cáliz. Todo va en contra del panorama de adoración de su obra. Desde que se redescubre a partir de finales de los años 30, las diferentes corrientes críticas han influido en la visión del poeta.

Es una familia numerosa. En las cartas de cuando ya se va a Lima mientras termina esos estudios, a César Morer, amigos del grupo de Trujillo. La tristeza puede ser uno de los temas de Cesar. Pero es mucho amplia y contradictoria. No es un mito. Su juventud está llena de fiestas, numerosos amoríos…

Nostalgias imperiales (sonetos de ***Heraldos negros***). Recorre el extrarradio de Trujillo, los ecos sociales de Trujillo. Él no forma parte de ese mundo sociohistórico. Es un joven que ve ese mundo y no es exactamente lo mismo.

Ciro Alegría, “El César Vallejo que yo conocí”, Cuadernos Americanos (México), noviembre- diciembre 1944. Fue alumno de César en un colegio de primaria de César Vallejo. Tenía seis años durante un curso. Era profesor de todo. Él intentaba sacarse una licenciatura. Él narra cómo recuerda a su maestro de primaria. Hay dos planos: escritor consagrado; y otra: el niño que aquí por lo visto tuvo esta experiencia

Juan Carlos Soneti. Una novela política, de protesta. Uno de sus textos más representativos es ***el mundo es ancho y ajeno.*** Esa estética ya estaba asimilada. No lo que Juan Carlos Soneti daba. La crítica política venía del individualismo absoluto. Sus personajes masculinos son perdedores, narran el camino hacia ella; hablan desde esa derrota desde ese margen del centro social.

Lo que cuenta es la mezcla del recuerdo infantil y la cristalización de lo que la crítica señala como más representativo del poeta . Son conclusiones que pertenecen a un escritor. Vallejo como la representación de la ostensible condición. Luego hace que esa condición pertenezca a algo telúrico. César Vallejo tiene rasgos mestizos. Los hace representante de algo telúrico. Le hace recordar los rasgos del peón. Vemos cómo esa tristeza empieza a tomar un matiz de signo telúrico y nacional, unido a algo indígena y mestizo. Lo publica en 1944, tenemos fijada la mirada de la poesía de Vallejo. Tenemos en su ***Epistolario*** a una persona viviendo en unas condiciones económicamente extremas. Se le muere el hermano mientras estaba en Trujillo. Está escondido mientras fallece su madre. Los jóvenes bohemios del grupo de César Vallejo estaban involucrados en la vida política del momento. Él es un militante, se compromete con el cambio. Vallejo era particularmente dado a arruinarse la vida. Vallejo consigue en dos ocasiones ese dinero de los billetes de vuelo. Se la otorgaron por segunda vez por reconocimiento y por contactos. A través su carta vemos ese proceso de degradación. En el epistolario continuamente tiene que estar pidiendo a unos y otros. Él era corresponsal de periódicos de España, México y Perú. No siempre le llegaba el pago. Tenía que encontrar la vía para que le llegue. Continuamente está escribiendo que le deben el dinero. La condición de no encontrar un trabajo acorde con él.

Estuvo en la cárcel. Le suceden un par de cosas. Le hacen un daño profundo. Vallejo solo escribió cuando tenía una situación límite y entonces aparecía la poesía. Había visto ese proceso de creación un amigo. Muchos de los poemas de él borrando la idea de comunicar la experiencia, hay la expresión de un dolor. Lo que sí sabemos sí sabía de dolor humano. Tenemos una serie de expresión de dolor humano. La experiencia de la cárcel es traumática. Son un par de meses. Hay escritores que han tenido experiencias carcelarias grandes. Lo marca mucho. Es por eso por lo que no quiere volver a Perú. No ha llegado a ser juzgado. Por eso se ha marchado a París. El hermano lleva el caso y le va diciendo cómo va el caso. Marca su vida porque es una de las razones para no volver.

Las experiencias morosas interesan porque aparecen en sus poemas. Se corren bulos.

La poesía de César Vallejo está lleno de poema que modula el dolor moral está expresado con palabras. No es el único tema. No es la persona César Vallejo. La otra forma de cristalizar una idea de César e ir interpretando esta obra la daba José Carlos Mariátegui, ***siete ensayos de interpretación de la realidad peruana,*** (1928). Una de las partes fundamentales está dedicada al análisis del desarrollo histórico de la literatura del Perú.

- Una raza una estirpe. Su literatura expresa el sentimiento indígena
- Lo característico en su arte es la nota india
- Vallejo tiene en su poesía el pesimismo indio. Está unido a una historia de una punzada de tres siglos.
- Su poesía no es individual, sino algo colectivo. Alude a una historia y a unas características esenciales de algo colectivo. El pesimismo de Vallejo no es un concepto, sino un sentimiento. Su pena no es personal.
- La voz que le pone palabra a la voz de un sentimiento
- La nostalgia y el pesimismo. Se habla de algo general, relacionado con la historia indígena. Lo fundamenta en un poema de Trilce. Es una vía de interpretación de César Vallejo. En trilce esa expresión donde lo que vemos es que deconstruye la lengua muchos niveles: sintáctico, léxico… no responde a un momento concreto.
- Es la ruptura vanguardista que busca expresar algo que no responde a un sentimiento susceptible de responder a una bella expresión. Hay que buscar esas palabras nuevas para esa ruptura mímica.
- Todo estaría ligado a la historia de una estirpe. No es el Perú del que habla en su obra José María Arguevas. Es la Perú india como si hubiera un solo colectiva indígena. Es un pasado esbozado en dos épocas: el incario y la conquista hispánica; la fundación del Perú. Los incas fueron conquistadores de un territorio. Uno de ellos fue el Trujillo. Son pueblos dominados por los incas. Estos territorios estaban recién conquistados. Alrededor de 1530 comienza. Eran territorios que mostraban su incomodidad dentro del Imperio. Tenían claros vestigios de su pasado cultural. En 1928, Mariátegui hace una colectividad. Vallejo representa a esa parte.
- Hay que tomar los años finales de césar Vallejo y aquello que marca su parte europea iluminar la peruana: busca su lugar y lo encuentra en los heraldos negros. Desde esa vanguardia decide crear y a continuación marchar del Perú.
- Estas son las macros ideas: cárcel, vida amorosa…

De esta edición: rata entre el 30 y 31. Edición supervisada por César Vallejo. El poema pasa del 30 al 32.

Poema XXVIII

Se superponen dos asuntos: ***dos comidas he almorzado solo***. No ha podido tragar bocado. Neologismo: ***nonada***, darle fuerza al adverbio. Hay una incrementación a través del neologismo que intensifica un contenido nuevo. Otro momento de otra comida.

La comida que ha compartido en casa ajena: en la experiencia que recoge César está expresada con los suficientes elementos para que alguien reconstruye la vivencia con la suficiente maestría para expresar una situación común del ser humano.

Las ha representado a través del color de su cabello para decir que son mayores: canas tías. Las tías viudas que comen en la casa del familiar. En tordillo retinte de porcelana: hablan antiguo, este ve estas expresiones, hablan en bisbeo. Esta comida de una familia amplia: madre, padre, hijo, tías.

Me han dolido los cuchillos de esta mesa en todo el paladar. Incrementa aquello de lo que carece. Es una experiencia individual. No están enunciadas con confusión. Le dice al lector lo que le pasa a él y lo confiesa porque en el poema vuelca su experiencia personal. La idea es rescatar un sentimiento. Puede pasar en el Perú y en Burgos. Puede pasarle a alguien de habla española, francesa… es un sentimiento humana. El elemento central es MADRE. Entre el 1918 en el que ha cerrado un tipo de expresión en un volumen y el 1922 le ha pasado la muerte de su madre y la experiencia carcelaria. En los heraldos negros, está la muerte de su hermano más cercano, Miguel. Este hermano muere antes de 1918, le acompañó toda la infancia y la juventud. El cambio de expresión se percibe. Una selección de vocabulario sencillo. En este poema se liga a un desarrollo lógico de un asunto.

A mi hermano Miguel (6ª parte, ***Canciones de hogar***)

Antes de leer el poema, el lector sabe y ya está situado. Sabe que ha muerto el hermano del poema. La enunciación del poema se produce desde la idea de ir hablando con el hermano ausente. Solo se puede conseguir verbalmente. En el plano extraverbal es imposible: ***hermano***. El poeta no expresa su dolor como individual, sino colectivo desde el punto de la familia. Va reconstruyendo una vida familiar. Tenemos la expresión de una emoción donde vagamente hay planos diferentes, que se van mezclando. Hay un desarrollo lógico incrementado con datos. El poeta se va al pasado y el recuerdo (jugar con su hermano). La actitud de la madre: idea de la orfandad de la madre en Trilce.

Se crio en un hogar tradicional, multitudinario y muy unido y amoroso, se puede ver a través del epistolario mientras van pasando los años en Europa.

Ahora yo me escondo: Nos abre a un plano regido por el aquí y el ahora. La memoria es un terreno muy fecundo, no puede darle cabida a lo posible. Se adentra en el recuerdo. Se esconde el hermano vivo. El

hermano está muerto. Recuerda el llano infantil y no tiene nada que ver con el llanto de antes. Cesuras definitivas. Cierra con este desiderato de que esto sea un juego. Es un desarrollo de forma lógico en el sentido de que no hay una ruptura. Hay esta selección lingüística. Dice cómo se expresa algo cuando ya se tiene la emoción rota. La idea de desesperanza absoluta en 1922 en el poemario Trilce está ligado a la filosofía que leía el joven universitario y profesor de primaria César Vallejo. Son los libros de Nietzsche. Ve que el tiene una serie de valores cristianos. En Europa canaliza hacia la lucha ideológica: afiliarse al partido comunista. Las imágenes religiosas le sirven para hacer su poesía.

Los heraldos negros tiene una acogida favorable por la crítica peruana. Traspasan las fronteras de Trujillo. Antes de 1918, algunos de sus poemas los iba distribuyendo por distintas revistas. César se apuntaba a todo.

La cena miserable (5ª parte, ***Truenos***)

Hasta cuándo estaremos esperando lo que
no se nos debe… Y en qué recodo estiraremos
nuestra pobre rodilla para siempre! Hasta cuándo
la cruz que nos alienta no detendrá sus remos.

Hasta cuándo la Duda nos brindará blasones
por haber padecido!…
Ya nos hemos sentado
mucho a la mesa, con la amargura de un niño
que a media noche, llora de hambre, desvelado…

Y cuándo nos veremos con los demás, al borde
de una mañana eterna, desayunados todos!
Hasta cuándo este valle de lágrimas, a donde
yo nunca dije que me trajeran.
De codos
todo bañado en llanto, repito cabizbajo
y vencido: hasta cuándo la cena durará.

Hay alguien que ha bebido mucho, y se burla,

y acerca y aleja de nosotros, como negra cuchara

de amarga esencia humana, la tumba…

Y menos sabe

ese oscuro hasta cuándo la cena durará!

La literatura peruana no está marcada por la pena, sino por el sentido del humor. Desde que son virreinato, hay cierto descacharre humorístico. Clemente Palma, director de la revista ***Variedades***, se lo devuelve el poema con una carta en 1917. Se tomó en serio la crítica. Pulió ese poema César Vallejo. Hasta ahora: la pena, el indigenismo, el cristianismo…

En ***Heraldos Negros***, hay una utilización de una serie de imágenes. Es fuertemente simbolista los heraldos negros. Lo ha llevado hacia una serie de temas que son variados. Uno de ellos tiene que ver con la reflexión social sobre la injusticia, el dolor humano, el sentido de la vida en la injusticia que se vive. Tenemos esa presencia de uno de esos temas: reflexión de la condición material de la colectividad humana en la que viven los seres humanos. Otro tema son los amorosos, que aparecen también en Trilce; la ligada a la familia y al hogar. En ***Trilce*** hay temas no aparecidos en ***Heraldos Negros*** porque aún forman parte de sus vivencias (cárcel). Una de las razones por las que se mantiene en Europa es por causa de su juicio (quería saber si su caso estaba sobreseído). No dejará de escribir en su etapa europea. Tiene una modulación política. Hay una visión desde un punto de vista ideológico y político.

Desarrolla un asunto de forma general en las tres primera estrofas: pregunta entorno a un símbolo extraído de la cultura cristiana, la última cena, a la que añade "cuando se acaba la última cena", que remite a los códigos cristianos, hasta cuando durara la cena, redención en términos claros. Es como un asunto general: hasta cuando dura la vida como un continuo aglutinar de varios dolores.

En la última parte, tres estrofas, ese tema general con esos símbolos pero que no son expresión de la religiosidad sino de la cultura en la que ha sido formado, imágenes poderosas: ***la última cena como el fin de una etapa, pero ¿cuándo llega la redención?***

Un nuevo símbolo potente, la cruz, es un símbolo del dolor físico más absoluto. El poeta lo une al alma. Va hacia otro orden. Es un dolor que te anula por dentro. Hay muchas experiencias concretas. Del tema general nos vamos a la experiencia subjetiva y personal. Empieza la metonimia. No se expresa al ser humano desde

su representación completa, sino de las partes de su cuerpo, la representación de su contorno humano. Empiezan las metonimias para visualizar al sujeto por partes. Es la descripción de la situación del poeta cuando se pregunta estas cosas. El poeta no está en su habitación.

La reflexión se une al momento cuando se hace la reflexión. Está en compañía y en un sitio público. La reflexión está unido a esto. Hay una rebeldía, una crítica a los postulados del cristianismo. En el cristianismo, los que padecen recibirán el cielo. Eso no le parece justo al poeta. En todo caso, tendríamos poemas que critican fuertemente las bases conceptuales del cristianismo. Eso es más profundo que el símbolo de los ***heraldos negros***: el lenguaje.

Vallejo es un poeta que va cambiando su expresión, pero no su tema, que se va modulando según las etapas.

César Vallejo,

Hoy me gusta la vida mucho menos,

pero siempre me gusta vivir: ya lo decía.

Casi toqué la parte de mi todo y me contuve

con un tiro en la lengua detrás de mi palabra.

Hoy me palpo el mentón en retirada

y en estos momentáneos pantalones yo me digo:

¡Tánta vida y jamás!

¡Tántos años y siempre mis semanas!...

Mis padres enterrados con su piedra

y su triste estirón que no ha acabado;

de cuerpo entero hermanos, mis hermanos,

y, en fin, mi ser parado y en chaleco.

Me gusta la vida enormemente

pero, desde luego,

con mi muerte querida y mi café

y viendo los castaños frondosos de París

y diciendo:

Es un ojo éste, aquél; una frente ésta, aquélla... Y repitiendo:

¡Tánta vida y jamás me falla la tonada!

¡Tántos años y siempre, siempre, siempre!

Dije chaleco, dije

todo, parte, ansia, dije casi, por no llorar.

Que es verdad que sufrí en aquel hospital que queda al lado

y está bien y está mal haber mirado

de abajo para arriba mi organismo.

Me gustará vivir siempre, así fuese de barriga,

porque, como iba diciendo y lo repito,

¡tánta vida y jamás! ¡Y tántos años,

y siempre, mucho siempre, siempre, siempre!tenem

- (Tenemos la expresión de lo cíclico, de lo que no se puede salir)

Está fuerte contradicción sobre la que se inicia el poema. El vivir el estar en el curso de la vida. Otra cosa es el sentido exacto cronológico del aquí y del ahora. Todos son metonimias: la parte por el todo. Hay una especie de imposibilidad de su propia persona. No hay nada completo. Todo es mutable, que se expresa desde una angustia.

Su triste estirón que no ha acabado. Para el vivo no acaba todo, para el muerto sí.

Hay una nostalgia de su familia de sus hermanos: ***de cuerpo entero hermanos, mis hermanos***. El poeta es obligado a decir.

Hasta ahora vemos visto la fragmentación de la voz poética. Una de las cosas que más le gusta de la vida es saber que no es eterna. Esto el poeta lo permite.

Está viendo fragmentos, no recupera personas que representan entidades del sujeto: es un ojo este, aquel; una frente esta aquella…

Vemos esta manera de comportarse, algo concreto que dibuja ese momento en el que se enmarca el sentimiento que se expresa. El propio poeta da una información que no es la expresión precisa y no toda la paja de alrededor. De ahí que se necesite el símbolo e imagen que concentre algo que en su recepción sea múltiple.

A los recursos expresivos: ***que es verdad que sufrí en aquel hospital…mi organismo.*** Sitúa el momento de esa expresión general que le sirve a cualquier ser humano. Le ha pasado al poeta.

Líneas, ***Truenos***

Cada cinta de fuego

que, en busca del Amor,

arrojo y vibra en rosas lamentables,

me da a luz el sepelio de una víspera.

Yo no sé si el redoble en que lo busco,

será jadear de roca,

o perenne nacer de corazón.

Hay tendida hacia el fondo de los seres,

un eje ultranervioso, honda plomada.

La hebra del destino!

Amor desviará tal ley de vida,

hacia la voz del Hombre;

y nos dará la libertad suprema

en transubstanciación azul, virtuosa,

contra lo ciego y lo fatal.

Que en cada cifra lata,

recluso en albas frágiles,

el Jesús aún mejor de otra gran Yema!

Y después... La otra línea...

Un Bautista que aguaita, aguaita, aguaita...

Y, cabalgando en intangible curva,

un pie bañado en púrpura.

La imagen del que te quita todo pecado. Tenemos una serie de palabras del lengua habitual. Es un léxico alto al lado de otras. Aquí hay algo que repite la palabra, este escepticismo verbal. Espera una explicación para poder exponer las consecuencias del golpe. Es la consecuencia del golpe. Lo busca a través de la tradición literaria. Hay un doble lenguaje: el alto y el finisecular que entra a través de César Vallejo (aguaita). Como lo repite tanto, crea una imagen.

Utiliza imágenes y símbolos para ser utilizados con fuerza en el poema. El poema escribe desde la cultura de los poemas.

Es un poema de amor que se contrapone. La rosa es la representación de la belleza, de aquello que te atrae frente al amor minúsculo, el que vive cualquier hijo de vecino. El amor es Cupido, referencia a la idea esencial y mitológica y mítica de lo que es el amor frente a la experiencia de lo que es el amor. Conoce las tendencias humanas que han hecho posible la expresión del amor. Tenemos imágenes de estirpe modernista (un pie bañado en púrpura [pie ensangrentado])

Líneas, ***Truenos***

Cada cinta de fuego

que, en busca del Amor,
arrojo y vibra en rosas lamentables,
me da a luz el sepelio de una víspera.
Yo no sé si el redoble en que lo busco,
será jadear de roca,
o perenne nacer de corazón.

- Tenemos la representación de una frustración personal. "Yo": el propio poeta habla con sus lectores. Es una voz poética enormemente enamoradiza, que ya plantea la experiencia amorosa como algo que anuncia un desastres. La víspera es estar esperando algo. La pulsión amorosa sigue, pero el escepticismo es grande. El poeta no sabe lo que pasa. Solo cuenta este choque entre amor, la idea esencial de lo que es el amor. Está dentro de un orden cultural. Está la rosa con toda su carga poética. Las rosas de César Vallejo están escritas en letra minúscula y son lamentables. No representa a un sujeto o personificación femenina, sino de la relación. Las rosas es esa relación donde puede crecer y manifestarse. Esta duda e inquietud marca el poemario "los heraldos negros". Es amor con mayúscula. Si la primera estrofa estaba centrada en el yo, la segunda en la reflexión sobre la tradición cultural y filosófica. Ha dicho que es el amor, choca con la experiencia amorosa del poeta.

Hay tendida hacia el fondo de los seres,
un eje ultranervioso, honda plomada.
La hebra del destino!
Amor desviará tal ley de vida,
hacia la voz del Hombre;
y nos dará la libertad suprema
en transubstanciación azul, virtuosa,
contra lo ciego y lo fatal.

- Para desarrollar con la pulsión amorosa, el poeta sabe algo, es algo innato en los seres humanos. Es el ser humano que hay hacia su fondo un eje ultranervioso. La hebra del destino: todo es algo lineal que va hacia lo hondo del sujeto y hacia el exterior de ese sujeto.
Es algo que está ahí y tiene que ver con el funcionamiento. Seguimos con la idea de amor. Amor es la representación mitológica de ese dios Amor, cupido, perfección del sentimiento. En su experiencia vital no está. Lo que hace esa quinta esencia es desviarlo hacia la voz del hombre. La perfección amorosa está en la literatura amorosa y la poesía, género humano no relacionado con los dioses perfectos. Nos da las

referencias para la literatura. Él ha tenido esa experiencia (transubstanciación: encarnación del cuerpo de Cristo). De la experiencia pasa a un plano verbal: dueño y señor de esas palabras. "Azul" es el libro clave. Para 1918 consagra las formas del modernismo ("Azul" de Rubén Darío, poemario de perfección moral). Todo es la perfección de la palabra. Lo fatal es un poema de Rubén Darío.

Que en cada cifra lata,

recluso en albas frágiles,

el Jesús aún mejor de otra gran Yema!

- La poesía es la definición de sílabas contadas, matemáticas como la base rítmica de la música. Estos mazazos le da a cualquier crítica o perspectiva crítica. Se evoca el origen humano, está María. Él tiene lo mismo que cualquier ser humano. Oximorón para encarnar. Él sabe cuál es la realidad de la experiencia, una experiencia compartida. El amor se encuentra recluso en almas frágiles. Las palabras son almas frágiles, pero el plano de la experiencia no lo cambia. El poeta hace una aguda reflexión del poeta. No solo cambia el código expresivo del modernismo con ese escepticismo. No solo está cambiando en el poeta algo desde dentro del modernismo en la forma, sino también en el fondo.

Y después... La otra línea...
Un Bautista que aguaita, aguaita, aguaita...
Y, cabalgando en intangible curva,
un pie bañado en púrpura.

- De nuevo tenemos giros en el uso idiomático. Está esperando para lavarte el pecado. El caminar por la vida representa a este pie. Ese pie está sangrando, bañado en purpura porque está en el reino de este mundo. Los elementos religiosos, sino alguien que ha visto la fuerza expresiva de aquello en lo que ha sido educado.

La intención primera es ver la amplia temática de los "heraldos negros". Como experiencia, es la evocación del hogar siempre está en el pasado. El poeta tiene cierta edad. Es un espacio físico y anímico que formó parte de su vida cotidiana. La vida le va llevando laboralmente a trasladarse a Lima. Va trabajando mientras estudia y no estudia la carrera. Empieza la carrera en Trujillo. Luego lo deja, se matricula luego en Lima. Llega a un nivel en el que trabaja como profesor.

Está integrado con el mundo laboral en colegios de un cierto nivel social tanto en Trujillo como en Lima, colegios privados con un prestigio. Los poemas donde el poeta se centra en asuntos de índole social ("la cena miserable"). Todavía no están encauzados desde una postura ideológica clara. Los poemas revolucionarios se sitúan en época parisina. En los "heraldos negros", tiene una alta sensibilidad social.

Luego los poemas amorosos ligados a la experiencia del amor para reflexionar desde el amor ligado a la experiencia concreta. Así ha planteado su poema el escritor y la reflexión sobre la experiencia amorosa. Tenemos la representación de una frustración personal. Yo, el propio poeta, habla con sus lectores.

En 1920, se ve por las declaraciones. Él tenía la idea de irse a París. Había tenido una experiencia amorosa con una mujer en Lima. Hay dos mujeres en su vida, una nombrada de los "heraldos negros" y otra Otilia en la época en la que se publica Trilce. Por el medio, hay otra mujer en Trujillo que era poeta, Rosa. Fue un amor tremendo. Tres mujeres hacen que la crítica haga unos líos totales. Es un imagen esperpéntica de la vida amorosa de Vallejo. Otilia es de Lima, de clase alta, mujer adulta. Es una historia amorosa con una carga erótica altísima. "Trilce" es como un poeta que quiere expresar cuál es la emoción amorosa que experimenta.

CARLOS FERNÁNDEZ Y VALENTINO GIANUZZI. VALLEJO Y LA REVISTA *PERÚ*; UN NUEVO ACERCAMIENTO A *TRILCE*.

Se produjo una revuelta en Santiago de Chuco. Se iba a ir a París. Como estaba en los movimientos contrarios, se fue a por Vallejo. Lo detienen y pasa tres meses y medios en Vallejo. Lo detienen en 1921. Se expresa un caos anímico en "Trilce". Sale en libertad condicional y en 1922 publica "Trilce", en 1923 publica "escalas melografiadas" (reflexiones breves donde la prosa se comporta de forma vanguardista, presencia fuerte de la estancia en la cárcel). En 1923, viaja a París. Publica "Trilce". Faltan unos meses para que vaya a París. "Trilce" recibió críticas negativas.

En 1923, viaje a París. La carta a su amigo Antenor Orrego. El hecho de que hubiera entendido lo que había hecho en ese libro, la experimentación. No ha sido entendida por los críticos. Lo han vapuleado los críticos.

Además de eso, César vallejo aludía a su libertad como autor. No ha entrado en la etapa europea, es un joven poeta que ha entrado de lleno a la vanguardia.

En principio, tiene un compromiso con su propia expresión poética. Esa es su reacción esencial ante lo que le pasa. No negocia nada. No va a dar un libro que le guste a los lectores y a los críticos. A través de esto se hacen planteamientos esencialistas. Juan Larrea fue cercano a César Vallejo, creó un estudio acerca de César Vallejo en Córdoba, Argentina. Se sitúa en los años 50.

- ***Nació aparte…Murió aparte***. Larrea no fue a visitarlo en el hospital cuando moría. En la etapa parisina, Vallejo va pasando por una etapa en la que baja y baja. Para ese momento, Vallejo le había podido dinero a todo el mundo. Larrea sí podía vivir sin que él se caiga.

Una de las mejores ediciones de César Vallejo es la de la editorial Laya (Barcelona). Altazor es poesía sobre el pensamiento. La poesía de cesar pone en algo que tiene que ver con la experiencia. La poesía parte de su vivencia humana. Esa emoción en la etapa vanguardista afecta hasta el poema gráficamente.

- ***todos saben… y no saben***. Figura literaria: retruécano. *Espergesia*, 5ª parte.

Pablo Abril de Vivero era hermano del embajador de Perú en España a los años previos de la guerra civil. Era un admirador de César Vallejo. Había leído trilce y los heraldos negros. Se pudo mantener con una beca de estudios en la universidad complutense de Madrid. Viajaba una vez al mes. Se matriculó en derecho. Firmaba en España. Es una etapa muy penosa.

Carta a Pablo Abril de Vivero (1924)

Él escribe una novela. Con esto quiere que apreciemos al ser humano y a sus circunstancias. Tiene una parte de luz y de sombra como cualquiera de nosotros. No tiene ese engranaje familiar en París. Esto es una elección de vida. Continuo en París por las razones que sean.

Trilce:

- ***El libro ha caído en el mayor de los vacíos.***
  Los lectores de 1922, el circulo de impacto de un poeta, salvo casos contados, el impacto que pueden tener algunos poetas no marca la generalidad. Los poetas venden menos que los narradores. El grupo de conocimiento de un poeta y sus obras es limitado. Quise fundar una revista literaria en Madrid.
  Lo primero que habían leído los lectores de Trilce fue:

Quien hace tanta bulla, y ni deja
testar las islas que van quedando

- La gente no entendía nada al leer esto. En 1950, el lingüista francés André Coiné indica que está mostrando el acto de defecar. Las imágenes están formadas por una serie de palabras, muchas de ellas para un lector español no forma parte del uso común o para un lector de los andes. No hay un solo neologismo. Tema escatológico enunciado desde una estructura vanguardista muy hermética con una selección lingüística muy alta. Estamos ante un poeta de una fortísima formación cultural. Eso es lo que piensan los autores críticos. Tenemos el desafío, además de una ruptura, es un desafío temático. Habla de algo. Los temas de Trilce salvo la cuestión de la experiencia carcelaria (injusticia, ausencia de libertad). El ser humano visto como alguien vapuleado en los ***heraldos negros***. Son continuación de los poemas de cuestión social. También temas relacionados con la familia, temas con el amor. Todo lo que tiene ver con la idea de la familia en Trilce se ve desde la idea de desolación. La muerte de la madre en 1918 también entra en el acervo temático de ***Trilce***. No ha podido asistir al sepelio. El amor está representado.
- Poema 13
    - La temática amorosa sigue presente. Tiene un corto absolutamente contemporáneo. El sexo y el erotismo es de lo que habla. No es un amor romántico a unos niveles emocionales.
        - Pienso en tu sexo. Habla esta vivencia erótica que quiere expresar aquí. Acaba con palabra en espejo. Tenemos a un poeta consciente de esa ruptura.

Si teniendo primero una información fidedigna del poeta, en los poemas del *Trilce* hay una serie de temas que recorren todo el poemario: visión social, modulaciones a lo largo de toda la vida, símbolos cristianos, temas despojados de ese simbolismo, que no existe en *Trilce*. Hay elementos verbales y la verbalidad debe ser tomada en el sentido más amplio. El poema es un artefacto verbal para ser leído y observado. Son objetos verbales. Es un énfasis hecho con un elemento visual. Está jugando con los silencios. Se marcan en los versos. Puede poner una palabra al inicio, la coordinación en medio del verso con silencios en el medio.

Todos los asuntos tratados en los heraldos negros desde un componente biológico fortísimo: si es el amor, se dirige al cuerpo. Si es la cárcel, se dirige a la falta de libertad, de lo que está dentro del cuerpo y el mismo cuerpo golpeado. Representación de una emoción fortísima: cárcel. Fue una experiencia traumática. Marca el futuro porque en sus cartas vemos que tiene miedo de volver a Perú, tiene un juicio pendiente.

Poema L

Encontramos desde el primer momento al cancerbero, el que abre las puertas. Hay que fijarse en los números, siempre presentes. El cancerbero abre un candado, el lector piensa en una puerta. De nuevo la biología, de nuevo el cuerpo. Cesuras abruptas: ***abriéndonos, cerrándonos***.

De nuevo la metonimia con los ***fundillos***. La caracterización que hace a fragmentos de alguien que hace el cancerbero. Bromea con los presos. Los tres versos se ven contestados con los siguientes. Habla de manera irónica. Están recibiendo puñetazos en la ingle los presos. No se va a expresar lo común y lo corriente. No hay ningún tipo de autoengaño en el poema en la representación de sufrir en la cárcel un castigo. Son todos los niveles que representan las funciones de un ser humano.

- ***Como nos duele esto que quiere el cancerbero***. Comer y hablar se representan con los fundillos. El dolor se expande a la situación que expresa este poema.

Representa la cárcel a través del cancerbero. Parece que está haciendo la descripción de un pobre viejo. No se ha sacado más que del mismo grupo humano al que pertenece el preso. Nunca nos podemos quedar con el asunto concreto. No borra el hecho concreto: un pobre viejo que abre las puertas y golpea al que está indefenso.

Tiene una base matemática: el viejo pitagórico. Tenemos todavía dos formas del pensamiento que tienen una expresión, pensamiento fuertemente racional. Su expresión es matemática. Lo sabe el poeta.

Fuertemente racionales. Tiene que explicar filosofía. No solo ha leído los poetas antiguos, ha leído a Nietzsche.

Están enumerados de manera secuencial. Ha puesto un orden. No está organizado temáticamente. Hay un orden, los organizó de este modo.

II

Tenemos un sistema astrófico perfectamente medido. No quiere decir que no haya. Estrofas ocupadas por dos vocablos. Se combinan con una estructura de tres versos con la particularidad absolutamente reiterado de encontrarnos dos verbos donde se plantea un asunto. Funciona como si fuera un título de cada una de las tríadas. Se repite cuatro veces. La E mayúscula: el lector de poesía debe plantear esto. Es significativo. Crea una parte nocional importante. Marca dónde están las cosas. Hay que fijarse en los recursos visuales. Hay una cosa muy medida. Todo está medidísimo. Está muy cuidado. Nos quiere decir con estos juegos y con estas repeticiones. Tenemos un montón de elementos. De todas las acepciones tenemos que tomar la del verbo ser, tiempo, mañana. No presente, no pasado, mañana es el futuro. Hay dos números fundamentales que forman parte del número filosófico: pi y exilón.

La E es una abstracción matemática para hacer más fácil las operaciones matemáticos. Con un símbolo indica que es un número irracional. El matemático sabe que el periodo de recepción del número es infinitivo. Eso atenta contra la lógica. Se repite hasta el infinito.

Hay una situación concreta en el primer tercero: hay una sonoridad de alguien que está escuchando algo. Tenemos esta idea de estar sometido a algo que tiene esta temporalidad repetida. Los golpes chocan con algo que tiene que ver con la estructura moral de la vida, la organización del ser humano entre estos barrotes del tiempo. Conjuga algo del pasado. La era es un campo. Es un elemento no novedoso en la lengua española. Conjuga que ya fue, no es y ya no será. ***Piensa el presente. Guárdame para mañana.*** No es estar en el presente. se piensa en el aquí y en el ahora. La nominación de la voz poética: ***nombre nombre***. A partir de ahí, entonces empieza un lenguaje que no vincula cosas no muy gratas. Altazor celebra sus contradicciones. Se juega con los vocablos.

- ¿Qué se llama cuanto heriza nos? Esta hache y esta separación de los vocablos. Si fuera el referente y el determinante, tendríamos un significado diferente a este sustantivo que ha creado. No es el doble, es lomismo. Termina el poema repitiendo hasta el infinitivo sin posibilidad de resumirlo a una estructura racional.

Es de los más analizados de ***Trilce***. Está situándonos para entrar en el universo que se abre ante nosotros, Trilce.

Por esa militancia en Perú en función de su obra literaria es uno de los autores que participa en lo que se conoce el congreso de escritores antifascistas. A ese congreso asistieron una lista de autores hispanoamericanos que en breve serán la figura central del canón.

Vallejo tiene una visión muy crítica de lo que pasó en ese congreso. No mira desde el centro, sino desde los márgenes. Puede mirar sin resentimiento, sino con distancia qué es lo que está pasando. Neruda va a estar también. Cuando tiene esa visión ideológica, habla de posiciones de contrarios a través de esa estructura matemática atravesada con una visión surrealista. El resultado de la posibilidad de la comunión con otro es cero. Hay muchas cuestiones.

V

Lenguaje de la botánica y la anatomía. Ese lenguaje tan específico, no pertenece al lenguaje común y corriente.

Grupo dicotiledón: Esas hojas indican que hay vida. Está brotando la semilla. Indicios visibles. Ese grupo está lleno de neologismos. La obertura. Es una parte de la estructura de una obra. abre algo. Habla de un ciclo natural.

Hay una muestra de que habla de algo, de las construcciones verbales donde te están reclamando algún tipo de explicación, las referencias de que algo no se lea.

Acabamos con un grupo bicardiaco. Grupo con doble corazón. El corazón intuye una fuerte experiencia. Hay muchos ecos de algo. El lenguaje vanguardista es lo que necesita César Vallejo, que quiere romper con una serie de cosas. Quiere revelar eso que tiene adentro, que son adentros rotos. Es el sismógrafo de ***Trilce***. Tenemos el número en sí mismo, no una representación verbal.

VIII

Mañana esotro día, alguna

Vez hallaría para el hifalto poder,

Entrada eternal

Seguimos con el lenguaje que tiene que ver con la parte anatómica, el pericardio es la membrana que rodea el corazón.

Y quedar con el frente hacia la espalda

Habrá un mañana que no tiene futuro.

Utiliza un lenguaje novedoso fuertemente en su expresión racionalista. Son imágenes construidas desde la construcción lingüística. El lector recibe información sobre algo que te golpea. La desesperación puede verse de esta manera.

XXXIV

Si lloviera esta noche, retiraríame

De aquí a mil años

Mejor a cien no más

Lima es una ciudad muy lluviosa. Si se marcara ese momento, saldría corriendo a través del tiempo. no hay anda que te marque el presente y el futuro inmediato. Tenemos cierto lenguaje que nos remite al uso de los heraldos negros. Habla de algo que está enredado. Aguaitar: palabra importante para saber. En el cuaderno de 1937, habla de algo que choca con algo que ellos no hacen. Rubén no usa el lenguaje común y corriente. Él dice de manejar el lenguaje común y corriente de Perú. El lector sabe del término que te choca. A César Vallejo le han reclamado acerca del uso o manejo de sus palabras. En más de una ocasión le han pedido que cambie alguna expresión.

Haga la cuenta de mi vida

O haga la cuenta de no haber aún nacido

Comenzamos con el poeta diciendo que si llueve se retiraría de aquí a mil años, necesita un desplazamiento en el tiempo,

Es una estructura rara de soneto. Se recoge algo de las estrofas anteriores en el primer terceto. Al final, no hay escapatoria. Hay un destino fijado. La idea del verso es que estaba predestinado a estar dónde no le corresponde.

Reflexión melancólica. No causa dolor las consecuencias, sino lo que no tiene remedio. Un presente marcado por un pasado impide que haya un futuro. Es una cosa más amplia que la experiencia carcelaria. Se ve cómo se siente el poeta hacia decisiones más drásticas de su vida. Son temas muy humanos en César Vallejo que acompañan este salto en la expresión vanguardista.

Pablo Neruda. Hijo de su amala madre. Es doce o trece años menor que ellos. Tenemos una etapa muy clara en César Vallejo, pasó a la expresión vanguardista. El joven Huidobro tiene una pulsión vanguardista que va

encarrilando con la reflexión de la filosofía. En el caso de Pablo Neruda, el poeta nació en Araucaria. En el departamento de Parral, nació Pablo Neruda. Lo publicó con su origen original. Es de los pocos cuto pseudónimo es aquel que representa a la persona, no solo al escritor. Su educación se hizo en la región de Maule. Su educación se produce en la ciudad a la que emigrara con su familia a los seis años. Es hacia el Sur, la Patagonia chilena. Es esta origen la que está representada en buena parte de la obra de Neruda. 1950: publicación del "canto general", paso de una vanguardia hiperartística. La hipervital es de contenido social, de compromiso social. Paso de la vanguardia expresiva desde lo hermético en César Vallejo con Trilce al contenido social que aún tiene una forma vanguardista en muchos de los elementos. Ese paso en César Vallejo se da desde Trilce. En Pablo Neruda, tenemos que esperar a la tercera para escribir el poema. Explicó algunas cosas en las que se refiere a su cambio estético en los finales de la década de los 30. Neruda es uno de los poetas más leídos e importantes de la poesía en lengua español. Los críticos tienen una serie de líneas: representa a Neruda como la quinta esencia de la poesía amorosa. Ese poemario con veinte años se considera un libro de poesía básico. Todas las modulaciones del amor juvenil se encuentran en un sentido primario: amor, desamor, pasión, celos, plenitud amorosa. Está representado en cada uno de los poemas. Es un lenguaje sencillo. Es más de emplear la metáfora o imagen plurisignificativa empleada por los poetas anteriores estudiados. Pablo Neruda en 1924 publica veinte poemas de amor y utiliza la comparación.

POEMA V

Es un poemario publicado en 1924. Funciona con la comparación el lenguaje. Para un lector no especializado en la lectura seguir esta estrofa es sencillo. No se ha cortado la vinculación de lo que se avoca y se representa verbalmente. Se representa este amor apasionado, amor visto desde la idea de lo no logrado. Esa pasión no está unido a un desgarro absoluto como veíamos en los de ***Trilce***. En las palabras, lo verbal va unido a lo amoroso. Las repeticiones no crean ese nuevo ritmo en Trilce o en el juego absoluto de Altazor. El poeta es dueño y señor de su expresión artística. Es una armonía suave, no echa fuera ningún lector. El joven poeta estaba en otra cosa en 1924. Esa otra cosa pasa a ser un clásico. Está presenta la palabra que domina este poema para decirlas y que las escuches.

POEMA XX

Es una representación del poeta escribiendo en una hora concreta del día, de la noche. No es durante el día. Representa algunos elementos de la naturaleza que acompañan el sentimiento del poeta. El viento azota el sentimiento del poeta.

Los elementos naturales se comportan como un espejo de los sentimientos del poeta. El viento canta y el poeta escribe. El proceso no era algo abierto al lector. El poeta tiene en la cabeza que el poema crea su recepción. Es un poema de factura romántica.

Él es dueño de una tradición poética. Es un poeta romántico. El verso que sirve de motivo recurrente es que puede escribir los versos más tristes de la noche. Vemos cuando se crea el poema. Escribe un poema de amor. Es un amor que no se sale de lo convencional. Están los sentimientos de todos. A veces es ella la que no ama, él es quien se pregunta si amó. Es una rememoración del amor. De ahí que la noche y el viento acompaña algo que se evoca desde la nostalgia. Es una variación: ***ella me quiso, a veces yo también la quería***.

Enuncia el tema y luego se concreta con una contenida ambigüedad. Evoca un sentimiento mientras el tema del poema es escribir sobre un amor. Indaga con la palabra y representa ese momento. De nuevo está la representación de escribir que se repite a lo largo del poema. Estas restructuras paralelísticas crean un ritmo suave y armónico como aquello que se está evocando: ***pensar que no la tengo, sentir que la he perdido***.

Oír la noche más inmensa…conmigo. Los ecos ya no son claros. Es como si no hubiera modernismo. El poeta que escribió tenía diecinueve años. Es alguien que imagina el amor. No tiene experiencia de vida como la que tiene Cesar Vallejo en 1922. Aquí es un amor imaginado a través de las lecturas. La soledad absoluta del poeta: ***a lo lejos alguien canta***. Hay cierta rebeldía tan contenida como lo que estamos leyendo. El ritmo basado en la repetición.

La misma noche…somos los mismos. Tenemos al poeta que tiene sus lecturas. De la poesía romántica hispánica. Modula esa misma tradición. Hay que ver tipo de amor de que siente vacío. Es un amor adolescente el que rememora el poeta.

Los celos. Asistir a algo que al joven poeta le resulta difícil de conceptualizar: ***de otro, será de otro, como antes de mis besos***.

- ***Ya no la quiero, es cierto, pero tal vez la quiero***. Es más pudoroso el joven Neruda. Esta ambigüedad de sentimiento.

Los ecos de Espronceda: ***es tan corto el amor y están largo el olvido***.

Comienza y termina con el poeta escribiéndose. El poema es de una perfección estructural. Enuncia el tema y cierra con el mismo tema. La imagen para el lector es la misma.

No era el primer libro. En el manual de literatura, hay que comprobar fechas y datos. En ***Crepusculario*** tenía 19 años. Con veinte años compuso poemas de amor. Nació en 1904. En 1927, tiene 23 años y lo nombran cónsul en java y singapur. Él es un joven poeta que ha tenido éxito, no ha terminado la carrera. Aspira a una vida con los horizontes más abiertos. Ha leído muchos libros de aventura. Le parece que va a ser muy bueno, lo va a llenar de vida. Recibe en Rangul (Birmania) y Colombo (Ceilán). Hasta 1932 no regresa en Chile. Su estancia se convierte en una experiencia de vida de este tipo.

Neruda es un poeta de mucho éxito. Tenemos muchas referencias a la poesía de “residencia”, tanto en el momento en el que se estaba gestando como el juicio crítico posterior que dará de su poesía de “residencia en la tierra”. Antes de irse al sudeste, publica “tentativa de hombre infinitivo”. Confiesa que ya había una larga vanguardista porque no utilizaba signos de puntuación. Ha habido un cambio expresivo notable. Vemos toda una expresión o ruptura con la anterior y un camino hacia la expresión surrealista.

CARTA A SU HERMANA.

La fórmula y el elemento literario no está presente.

CARTA A JOSÉ SANTOS GONZALEZ VERA, RANGOON, 6 DE JULIO DE 1928

Vemos un cosido expresivo con imágenes surreales. Esta representación de sí mismo es una muestra de su extrañeza. Ha cambiado también su forma de vestir. No siente algo que tiene que ver con su persona. Se siente como un fantasma. Se repite en algunos poemas de "residencia en la tierra". Rangoon es su residencia. Es una casuca. Se describe un proceso depresivo. Él le da vueltas a algo que tiene que ver con su cuestión literaria. Quiere cambiar su forma expresiva. Realmente está en una situación nerviosa al límite. Aspira a expresar algo que tiene dentro de sí. Son expresiones sobrehumanas. La "primera residencia" se publica en 1933. Neruda sabe desde 1928 cómo se llamará el libro. Es un proyecto pensado y medido. La "primera residencia" no encuentra editor en España. Para él la poesía no es algo entre el poeta y el poema. En 1933, se publica en Santiago de Chile. Contiene poemas datados por Neruda hasta 1931. La "segunda residencia" se publica en Madrid por el éxito cosechado con la "primera" y además porque era cónsul de Chile en Barcelona. Se ha producido su inserción en la nómina más importante de los poetas más importantes españoles. Se publica con los poemas de la "primera residencia" más los poemas compuestos entre 1931 y 1933. La "tercera residencia" con poemas entre 1935 y 1945 se publica con volumen aparte que se llama "tercera residencia en la tierra" y se publica en 1947. Se publica en los años de fragor del surrealismo. La "segunda residencia" tenía los poemas agregados de esa expresión vanguardista. La "tercera residencia" cambia el código expresivo de las residencias, por eso la publica aparte. En 1947, la pública. Neruda no tenía la realidad controlada. Se ve cómo está de pensada la poesía residenciaria. Es consciente de su llama como poeta y de lugar en la poesía española. Fuera de esto, la insistencia en algo que está funcionando como un elemento que se ve como contra algo en un poema, pero la repetición no va en pos de que algo que se repita vaya caminando como un código expresivo que quiere llevar al lector hacia una situación emocional de hastío y mera repetición de algo. La insistencia va buscando expresa la misma presión que tiene el poeta. La poesía no nace de algo externo al poeta.

En "residencia en la tierra", dice que todo está en su cabeza, tiene que ver con inquietud, ideas… sufre en esta situación de aguda alineación, depresión.

CARTA A HECTOR EANDI, RANGOON, 8 DE SEPTIEMBRE DE 1928. Hay una visión que parte de una situación anímica concreta que perfila una mirada no integrada en el medio que la rodea. Le hace agudizar su visión sobre algo que no se destruye permanentemente. Tiene que ver con la reflexión que tiene en "la primera residencia": ¿Qué es la vida? La muerte es la nada y la vida es la conjunción de la vida y la muerte en "residencia en la tierra".

CARTA A HECTOR EANDI, CEYLAN, 27 DE FEBRERO DE 1939. Hay una crisis aguda, emocional y física. Aparece como tema fundamental de algunos poemas en "residencia en la tierra"

SOBRE RESIDENCIA EN LA TIERRA. Hay una aglutinación. La primera impresión es que no hay una selección, sino una acumulación. Nunca hay una palabra que exprese algo, se busca una multitud de palabras. Esas imágenes potenciadas por la no selección, sino la aglutinación va dando a los poemas un carácter onírico como de pesadilla. El lector ve el mundo emocional. Vemos expresada la soledad del poeta frente al mundo que lo rodea. Es un mundo abigarrado de especies naturales, de personas, está todo lleno. Todo se deforma en el proceso de selección. Desde la naturaleza, se hace la expresión hacia lo humano. Ese entorno natural se percibe como amenazante. En "la tercera residencia", el poeta abraza al colectivo. Lo importante no son sus emociones, sino los acontecimientos colectivos, con lo que comparte con los demás. El cambio es brutal, lo sabe el poeta. En los poemas eróticos (sobre el propio cuerpo), describe sus piernas. Es un poema erótico donde el cuerpo aparece reflejado. Aparece la memoria. Aparece el amor desde el desgarro que causa el amor. Hay poemas sobre el tiempo y sobre la naturaleza, la esencia de lo viviente.

GALOPE MUERTO, RESIDENCIA EN LA TIERRA (1925-1931) [1933]. Es un libro fuertemente estructurado. Empieza con un término de comparación del que se nos ha hurtado el elemento comparado. La sinestesia: "sonidos que pesan". Se acerca a algo. Este sistema va desde lo físico a lo sonoro y lo abstracto a la perspectiva subjetiva del poeta. Los gerundios marcan aquí y ahora: "pesando, haciéndose, rondando". Es una sintaxis vanguardista donde los elementos de coordinación no tienen por qué responder a algo. La sintaxis está al mismo nivel que los vocablos. La sintaxis es tan caótico como lo que quiere expresar el poeta. El limbo son las estelas de los astros. No ha querido seguir una sintaxis ortodoxa ni hacer algo esencial: "escoger un término". Se expresa mediante la acumulación.

"Ay": es una percepción subjetiva para llegar a nombrar la esencia bullente de lo viviente. De ahí, la comparación que no termina en metáfora.

Primer ejemplo de los poemas que escriben en la primera residencia de en la tierra, 1933. Está recogiendo poemas entre 1925-1933. Aunque por su epistolario, vemos que podría estar desarrollando nueva poética. Los poemas de la residencia nacen de esa situación de crisis personal, que le provoca su estancia en el sudeste asiático. Tiene dos vías: con el propio poeta y con la relación del sujeto con el entorno. Hay una crisis personal con una serie personal de índole personal. También hay una serie de sucesos a las que alude que son de una imposibilidad de conectarse con el entorno con el que está. Hay una visión individual que ve lo externo al poeta de una manera amenazante. Ese entorno es lo viviente, es algo que se percibe como amenazante. Se percibe en un proceso de destrucción continua. El deterioro es la condición de la vida. Neruda es un poeta visionario antes y después de convertirse en un poeta comprometido. Todo lo que tiene

fuera de sí le provoca un sentimiento de solidaridad. Eso se produce más tarde. Esta concepción que él tiene de un poeta que lanza visiones de lo humano es el sino de su poesía. Eso no lo hemos visto en Cesar Vallejo. El poeta lanza visiones totalizadoras del mundo: poeta visionario. Esto lo vemos en residencia en la tierra de 1947. César vallejo no se considera un visionario, es un poeta que expresa en su poesía elementos parciales, siempre desde una experiencia. En Pablo Neruda tenemos una confesión personal, una visión totalizadora del mundo: descubrir la esencia de lo viviente. El poeta visionario tiene un poderío, una forma de hacer poesía. Neruda lo tiene antes de ser un poeta político comprometido.

En galope muerto, cambia la sintaxis, como algo tortuoso, como la visión del mundo que genera el mundo; la acumulación de elementos: Neruda ya procedía por comparación. Siempre por comparación de algo o expresión de aquello que se dice puede ser sustituido por otros elementos. Era un poeta que tendía a la comparación y no a la esencialización de algo. Hay un incremento del elemento comparativo en ***residencia en la tierra***.

En ***residencia en la tierra***, hay poemas en prosa. Hay cuatro poemas que están en cursiva. Funciona como una llamada de atención en una especie de lección sobre algo.

Arte poética

ENTRE sombra y espacio, entre guarniciones y doncellas,

dotado de corazón singular y sueños funestos,

precipitadamente pálido, marchito en la frente

y con luto de viudo furioso por cada día de vida,

ay, para cada agua invisible que bebo soñolientamente

y de todo sonido que acojo temblando,

tengo la misma sed ausente y la misma fiebre fría

un oído que nace, una angustia indirecta,

como si llegaran ladrones o fantasmas,

y en una cáscara de extensión fija y profunda,

como un camarero humillado, como una campana un poco

ronca,

como un espejo viejo, como un olor de casa sola

en la que los huéspedes entran de noche perdidamente ebrios,

y hay un olor de ropa tirada al suelo, y una ausencia de flores

-posiblemente de otro modo aún menos melancólico-,

pero, la verdad, de pronto, el viento que azota mi pecho,

las noches de substancia infinita caídas en mi dormitorio,

el ruido de un día que arde con sacrificio

me piden lo profético que hay en mí, con melancolía

y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos

hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso.

El arte poética se centra en el poeta y no en la poesía. Hay el lamento primero en la acumulación de las cosas que lo rodean y luego mostrar lo que hay dentro del propio poeta. El arte poética es el propio poeta. El que ilumina el mundo es el propio poeta. Esa idea de lo concreto y lo general, lo de fuera y de adentro, cualquier cosa está enunciada desde un lado y desde su contrario. Esta en lo diáfano, aquello que evoca, entre lo épico (guarnición)[evoca un mundo con reglas al lado de otra cosa menos medida] y lo lírico. Se va pintando a sí mismo. Damaso alonso ve esta imagen: *precipitadamente pálido*. Llama la atención y dice que la condición se va unida al proceso. Es el momento que enuncia a Pablo Neruda. Estamos en el momento en el que se está volviendo pálido. Estas acumulaciones de onda y crisis personal. Esta es su situación: ***con luto de viudo furioso por cada día de vida***. Este es el poeta en su propia crisis personal con una visión del mundo del que el poeta se siente expulsado. Hay lamento en su arte poética. El momento en el que se escapa el aire. El lamento se le escapa al poeta: ***ay…hay***. Lamento que se escapa como una onomatopeya: ***hay***.

Estos elementos simbólicos (agua invisible), no parece estar en un momento de claridad mental. Algo era como el ruido metálico de una campana. Lo sensorial necesita un sujeto. Él mismo dice que no hay una graduación, todo tiene la misma entidad: ***tengo la misma sed ausente y la misma fiebre fría***. Son imágenes fuertes de contrarios.

Hay muchos ecos directos de Góngora en la primera residencia. Tiene Esta misma imposibilidad de gradación: sed ausente y la misma fiebre fría. El arte poética es situación anímica del poeta. Esa revelación es la imagen totalizada de lo que pasa. No hay una palabra con la que se enuncie algo concreto, es una sensación de amenaza la que tiene el poeta: ***como si llegaran ladrones o fantasmas***. Es un sujeto que se siente amenazada y siente temor ante lo que le rodea. Expresa su situación anímica depresiva: ***como un camarero humillado, como una campana un poco ronca***. Expande lo de la casa sola. Hace una acotación. Hace una descripción de su aquí y ahora. Lo vemos a través de su acotación. Es una descripción de algo concreto. Este verso se podría haber compuesto de una manera menos evocativa: ***y una ausencia de flores***.

A continuación, la adversativa: pero. Él tiene una misión: enunciar aquello que le rodea: ***me piden lo profético que hay en mí***. Él sabe que puede cambiar los registros cuando quiera. ***Hay*** situado en hipérbaton: la sintaxis coloca en un estela barroca en un tipo de sintaxis. Experimenta la flexibilidad de la lengua. todo está lleno de palabras. El verbo cae fuera de una sintaxis normativa. Es un nombre: lo nominal está confuso como el propio sujeto.

- Juan Ramón Jiménez, ***españoles de tres mundos*** (1958)

La responsabilidad es seleccionar la palabra. La acumulación es una irresponsabilidad. Neruda es el mejor de los malos poetas. Este es el juicio lapidario de Pablo Neruda

- Amado Alonso, ***Poesía y estilo*** en Pablo Neruda, 1940

No hace una poesía racional, sino una emocional como percibes y sientes algo. Puede contemplar la visión totalizadora del mundo. Verso de residencia en la tierra: *el río que durando se destruye*. Destruye la vivencia. Se ha cargado el pasado. La variación de Pablo es todo lo que vives en el aquí y ahora está en su destrucción. Lo percibe de otra manera. Esta acumulación no es responsabilidad del poeta. Esto es una visión de algo desde la idea de lo caótico. Es la idea de lo viviente.

- Hernán Loyola, ***Ser y morir en Pablo Neruda***, 1919-1945, 1967

En 1967, no consiente que ***residencia en la tierra*** sea una poética de la desesperación.

Residencia en la tierra, 2 (1931-1935)

BARCAROLA

Si solamente me tocaras el corazón,

si solamente pusieras tu boca en mi corazón,

tu fina boca, tus dientes,

si pusieras tu lengua como una flecha roja

allí donde mi corazón polvoriento golpea,

si soplaras en mi corazón, cerca del mar, llorando,

sonaría con un ruido oscuro, con sonido de ruedas de tren con sueño,

como aguas vacilantes,

como el otoño en hojas,

como sangre,

con un ruido de llamas húmedas quemando el cielo,

sonando como sueños o ramas o lluvias,

o bocinas de puerto triste;

si tú soplaras en mi corazón, cerca del mar,

como un fantasma blanco,

al borde de la espuma,

en mitad del viento,

como un fantasma desencadenado, a la orilla del mar, llorando.

Como ausencia extendida, como campana súbita,

el mar reparte el sonido del corazón,

lloviendo, atardeciendo, en una costa sola,

la noche cae sin duda,

y su lúgubre azul de estandarte en naufragio

se puebla de planetas de plata enronquecida.

Y suena el corazón como un caracol agrio,

llama, oh mar, oh lamento, oh derretido espanto

esparcido en desgracias y olas desvencijadas:

de lo sonoro el mar acusa

sus sombras recostadas, sus amapolas verdes.

Si existieras de pronto, en una costa lúgubre,

rodeada por el día muerto,

frente a una nueva noche,

llena de olas,

y soplaras en mi corazón de miedo frío,

soplaras en la sangre sola de mi corazón,

soplaras en su movimiento de paloma con llamas,
sonarían sus negras sílabas de sangre,
crecerían sus incesantes aguas rojas,
y sonaría, sonaría a sombras,
sonaría como la muerte,
llamaría como un tubo lleno de viento o llanto
o una botella echando espanto a borbotones.

Así es, y los relámpagos cubrirían tus trenzas
y la lluvia entraría por tus ojos abiertos
a preparar el llanto que sordamente encierras,
y las alas negras del mar girarían en torno
de ti, con grandes garras, y graznidos, y vuelos.

¿Quieres ser fantasma que sople, solitario,
cerca del mar su estéril, triste instrumento?
Si solamente llamaras,
su prolongado són, su maléfico pito,
su orden de olas heridas,
alguien vendría acaso,
alguien vendría,
desde las cimas de las islas, desde el fondo rojo del mar,
alguien vendría, alguien vendría.

Alguien vendría, sopla con furia,
que suene como sirena de barco roto,

como lamento,

como un relincho en medio de la espuma y la sangre,

como un agua feroz mordiéndose y sonando.

En la estación marina

su caracol de sombra circula como un grito,

los pájaros del mar lo desestiman y huyen,

sus listas de sonido, sus lúgubres barrotes

se levantan a orillas del océano solo.

Estructuras paralelísticas que hay en el poema, que hacen el ritmo sea repetitivo, frente a los ritmos que se repiten. Tenemos primero lo potencial: ***si solamente me tocaras el corazón… a la orilla del mar llorando***. Tiempo verbal: condicional (***sonaría mi corazón polvoriento***). Está la idea de recuperar el soplo de la vida a través de los sentidos: sonido, tacto. El fantasma blanco a veces es el poeta. Otras veces es porque es un fantasma este al que evoca el objeto amado que está al otro lado del mar.

De vez en cuando, son sonidos metálicos: ***campana súbita***. Los metales forman parte de ese mundo. El elemento natural como espejo del interior del poeta. Lenguaje suntuoso para representar el sentimiento amoroso: ***y su lúgubre azul de estandarte en naufragio se puebla de planetas de plata enronquecida***.

Esta confusión continua se muestra desde la adjudicación de acciones o potestades que no tiene en principio el objeto nombrado.

Este si condicional, a veces con variaciones: ***si existieras de pronto, en una costa lúgubre, rodeada por el día muerto***. Los sonidos y los colores como el rojo, el negro, la plata y los elementos que evocan colores como metal, mar: ***negras sílabas, sangre y aguas rojas***.

Ahora es la pregunta directa: ¿Quieres… instrumento? Encontramos anáforas: ***su…su…su… alguien… alguien***. Se producen en el poema sus continuas aliteraciones: soplen (sonido s). El espejo del tema del poema es la naturaleza y el sonido es el sonido de la naturaleza.

En la estación marina: comienza una de las soledades de Góngora, probablemente la primera. De Góngora pasa a Rubén Darío: su caracol de sombra circula como un grito. Todo es una acción en el futuro que condicionaría algo.

El propio Neruda no analizo su residencia en la tierra como lo hacía Hernán Oyola. Hay un ánimo de censurar la lectura de unos poemas por la juventud. Esas juventudes necesitan un programa de las élites. Para Pablo Neruda, dice que son poemas llenos de pesimismo y angustia atroces.

En 1971, Julio Cortázar escribe una carta abierta para la edición francesa de ***residencia en la tierra***. Habla de tú a tú con Pablo Neruda. Una idea de dos escritores hablando y estando al mismo nivel. Abandono las residencias porque no representa al poeta de la poesía política. Hay una justificación que Cortázar sabe que hay. Las residencias serían el ejemplo entre literatura y compromiso. Está marcado en los códigos de lo que debía de ser la expresión literaria revolucionaria.

El poeta no se puede mostrar cómo alguien ajeno a lo que está sucediendo. El poeta hace que se identifique con el entorno. Es todo un código de escritura. Esa es la vía de la poesía que identificamos como coloquial.

Carta abierta Pablo Neruda. Prólogo de Julio Cortázar. Viena, 1971.

Se publicaba en francés la primera y la segunda residencia. Hace una carta abierta a los lectores. Hace un ejercicio de insumisión ante la idea de graduación de cualquiera de los elemento integrantes de la literatura. Julio Cortázar opera a nivel del discurso. Tenemos dos momentos de la vanguardia en la literatura hispanoamericana: década 20- 30 y década de los 60. Algunos elementos permanecen de lo que había sido la revolución vanguardista y otros permanecen con otros matices. Eran antiacadémicos, anticonvencionales.

Uno de sus ejemplos claros es la narrativa de Julio Cortázar. El anticonvencionalismo de la vanguardia del 60 tiene más que ver con posiciones ideológicas contra lo elitista.

Hay un cambio poética entre la primera-segunda y la tercera. Es un cambio consciente y voluntario según Julio. Las dos primeras residencias contienen a Pablo como Neruda. Es de nuevo una figuración del mundo. En Residencia, respondía a unos parámetros en los que la voz del poeta se media con el entorno natural para comprobar su alienación, su extrañeza ante el medio. Julio ve una expresión revolucionaria de lo nuevo, no basado en lo temático sino en los formal. Es la revolución que le interesa. Las referencias teóricas y políticas de Julio es la revolución cultural que ya había acabado con escritores del tipo de Julio Cortázar. Esas primeras residencias tuvieron una crítica fuertemente ideológica, critica muy militante latinoamericana. Desde lo local llegamos a lo universal. La muerte de Federico García Lorca fue un antes y un después en su poesía.

Todo lo que decía Neruda aparecía en sitios específicos en las mejores revistas. Él sabe que tiene muchos lectores. Él fue un joven lector de las residencias y se enorgullecía de ser latinoamericano. Le está haciendo ver las cosas de otra manera

Cambio de poética. Contrastando un poema de la segunda y la tercera.

A la voz poética en soledad frente a la naturaleza contemplando la esencia de lo viviente y lanzando imágenes de la interpretación de lo viviente. La soledad frente al elemento natural. La ***segunda residencia*** está llena de elementos urbanos, el contexto es urbano. Ya ha vuelto a Chile y ha aceptado el puesto de cónsul en argentina.

WALKING AROUND

- ***Sucede que me canso de ser hombre.*** Lema del poema que se repite con variaciones.

- ***Sucede que entro en las sastrerías y en los cines marchito.*** La anáfora crea ritmo. El elemento externo al poeta ha cambiado respecto a la primera residencia. Son construcciones hechas por el ser humano. Lo dice en el momento en el que sucede
- ***Impenetrable…Ceniza.*** Es un elemento líquido, es una agua sucia. Sigue el mismo sistema: la palabra poética por acumulación, la comparación/ el elemento comparativo. Él no concibe la poesía como un ente independiente.
- ***El olor de las peluquerías.*** Imágenes de tipo surreal basadas en el absurdo porque se rompe con la lógica, basadas en la sinestesia.
- ***Solo quiero…***ascensores. Polisíndeton, acumulación que produce esta desesperación del poeta. Hay algo que es interno, la crisis que continúa. Eso hace que nada del entorno puede funcionar de manera solidaria con el poeta.
- ***Seria delicioso asustar a un notario con un lirio cortado o dar muerte e a una monja con un golpe de oreja.*** Quiere acabar con lo religioso y jurídico

Estructura: cuartetas que se van repitiendo

- ***No quiero para mí tantas desgracias.*** El sujeto se siente tan pasivo.
- ***No quiero continuar de raíz y de tumba.*** El origen y el fin en su misma personas
- A veces el lenguaje se vuelve tan transparente***:*** muriéndome de pena.
- Las convenciones que marca la vida del género humano: ***por eso el día lunes arde como el petróleo.*** Empieza su cautiverio.
- ***Y me empuja a ciertos rincones…grietas***. Vamos a otros elementos de la ciudad. Es la percepción del sujeto.
- Concatenación de imágenes surrealistas: ***hay pájaros…ombligos***.
- ***Yo paseo con calma***. El ***YO*** está presente en residencia en la tierra.
- Variación de versos (***lentes lágrimas sucias***)

Explico algunas cosas

PREGUNTARÉIS: Y dónde están las lilas?

Y la metafísica cubierta de amapolas?

Y la lluvia que a menudo golpeaba

sus palabras llenándolas

de agujeros y pájaros?

- Preguntaréis dónde está mi estética, mi visión del mundo.
- Una forma expresiva metafórica llena de imágenes con una selección de lenguaje de elementos naturales, sensoriales. Hemos pasado a otros sistemas expresivos
- El poema se convierte en una crónica autobiográfica. La poesía se vuelve crónica. No es cierto, no cuenta todo lo que le pasa. Es una abstracción para ver lo que pasa fuera del contexto del poeta. Ese todo es una forma de hablarlo. La crónica autobiográfica parecer ser la verdad de lo que pasa.

Yo vivía en un barrio

de Madrid, con campanas,

con relojes, con árboles.

- Expresa algunos elementos de la residencia Ya no expresan nada metafísico, sino algo contextual cotidiano. No son el símbolo de algo. Es una crónica de lo natural. La vida era hermosa, todo marchaba bien. Ahora quiere expresar esa contraposición. Es una forma de expresar de manera dicotómica. Refleja esos extremos.
- Elementos con los que expresa el antes y el después: entono inmediato a lo más concreto (barrio y casa). Barrio representativo de castilla y la casa representativo de yo. Es el espacio externo. El mapa contrasta su persona, su vida. Se mide con el estallido de un hecho de la historia. Estamos en la crónica vital

Desde allí se veía

el rostro seco de Castilla

como un océano de cuero

- Hay una comparación, pero no es metafísica, sino visual pictórica para que el lector pueda imaginar el paisaje de castilla.

Mi casa era llamada

la casa de las flores, porque por todas partes

estallaban geranios: era

una bella casa

con perros y chiquillos.

- El edificio donde vivía era la casa de las flores. El lenguaje ha recurrido al mínimo de elementos de figuras retoricas. Las metafóricas se reducen al máximos. Algunas veces son por el término que elige. En vez de nacer, estallar (guerra civil). Es un preludio siniestro antes de que se cuenta el antes inmediato. ***Era… una***: encabalgamiento. Es el pasado inmediato: era una bella casa. Esto es la representación de la vida. No responde a una lectura de tipo autobiográfico. Representa el poeta un antes y después.
- Una vez representado ese barrio y casa donde todo era vida, están los avales, esto es, sus amigos: Raúl González, Truñón (poeta argentino), Rafael Alberti, Federico García Lorca. Verso extendido: ***dolor de una herida abierta***, ***el pasado es absolutamente reciente***. La poesía sitúa la muerte definitiva de Lorca. Es una crónica agónica.

Raúl, te acuerdas?

Te acuerdas, Rafael?

Federico, te acuerdas

debajo de la tierra,

te acuerdas de mi casa con balcones en donde

la luz de junio ahogaba flores en tu boca?

Hermano, hermano!

- Uno de los pocos momento en los que el poema sale del yo.
- Todo: para conmover al lector. Los elementos sonoros para rescatar los hechos de la vida y el estallido de la guerra civil aparecen a través de aliterativos elementos: pan palpitante,

Todo. *Vuelve a aparecer cuando se hace un recuento de la vida cotidiana: mercado, pescado…*

Eran grandes voces, sal de mercaderías,

aglomeraciones de pan palpitante,

mercados de mi barrio de Argüelles con su estatua

- Barrio de arguelles dedicado a Agustín arguelles, redactor del ***preámbulo***, primera constitución liberal de 1812. La de 1812 fue la más avanzada, progresiva y liberal. Las aglomeraciones, las mercaderías… momento de destrucción en la vida de España.

como un tintero pálido entre las merluzas:

el aceite llegaba a las cucharas,

- Son imágenes : ***aceite, vida, comida***. Todo lo que le gustaba a Neruda.

un profundo latido

de pies y manos llenaba las calles,

metros, litros, esencia

aguda de la vida,

pescados hacinados,

- Sigue con los elementos aliterativos: crea una sonoridad que va a contrastar con lo que viene a continuación.

contextura de techos con sol frío en el cual

la flecha se fatiga,

delirante marfil fino de las patatas,

tomates repetidos hasta el mar.

- Verso paralelístico. Busca un elemento que funciona como sinónimo de todo estaba ardiendo: las hogueras. El lenguaje se vuelve más directo y fuerte. Va disminuyendo en número de silabas o creciendo en esta enumeración de todo lo que pasa cuando irrumpe la historia. Es una repetición, busca un himno para la guerra
- El poeta se dedica a señalar con el dedo a los culpables.

Y una mañana todo estaba ardiendo

y una mañana las hogueras

salían de la tierra

devorando seres,

y desde entonces fuego,

pólvora desde entonces,

y desde entonces sangre.

- Señala con claridad a los culpables. Desde el norte de África, el estallido, el cruce del Mediterráneo a la península, los militares (el avión desde el norte de áfrica), las clases altas a las que se unen los frailes.

Bandidos con aviones y con moros,

bandidos con sortijas y duquesas,

bandidos con frailes negros bendiciendo

venían por el cielo a matar niños,

y por las calles la sangre de los niños

corría simplemente, como sangre de niños.

- Es un verso muy demagógico sin fuerza. No vienen a matar, sino a imponer un orden y acabar un orden constitucional. No le importan los daños colaterales. Aparecen versos demagógicos. En ningún momento se convierte en algo que es el objetivo. Solo importa que se imponga la idea. Se centra en la idea de que abandona las ideas expresivas de la poesía. Muestra algo que tiene para contraponer la idea de los inocentes. Los hace como elementos centrales de la historia. Él ha construido un simbolismo alrededor de niños como objetivo de las fuerzas que vienen. No explica por qué ya no es poeta de la metafísica. Corría como algo extraverbal. Es el verso más metapoético: corría simplemente, como sangre de niños.

Chacales que el chacal rechazaría,

piedras que el cardo seco mordería escupiendo,

víboras que las víboras odiaran!

- A lo largo del poema vemos que no ha renunciado a una expresividad. El lenguaje dibuja la ola que te va a tragar: ***ahogaros en una sola ola***.

Frente a vosotros he visto la sangre

de España levantarse

para ahogaros en una sola ola

de orgullo y de cuchillos!

- La acusación en forma de himno: ***generales traidores***. La parte individual: ***mi casa muerte***. La parte genera: ***España rota***. Se comporta como un espejo de lo que está pasando en España.

Generales

traidores:

mirad mi casa muerta,

mirad España rota:

pero de cada casa muerta sale metal ardiendo

en vez de flores,

pero de cada hueco de España

sale España,

pero de cada niño muerto sale un fusil con ojos

pero de cada crimen nacen balas

que os hallarán un día el sitio

del corazón.

Preguntaréis por qué su poesía

no nos habla del sueño, de las hojas,

de los grandes volcanes de su país natal?

Venid a ver la sangre por las calles,

venid a ver

la sangre por las calles,

venid a ver la sangre

por las calles!

- Cambio de poética: ***venid a ver la sangre por las calles***. Se van quitando elemento del poema para ver la parte por el todo. Muestra lo que hace la guerra. De la totalidad de la vida a la historia segmentada. El primer verso hace estos cortes que van despejando elementos hasta que te quedas con los elementos.
- Poema: España aparta: niños del mundo.

La segunda residencia está relacionada con un espacio americano, que lo saca de la perspectiva poética que está usando en su etapa vanguardista. Esas ciudades se ligan al hecho de que Neruda es cónsul de Chile en Buenos Aires. Pide serlo en Barcelona. En 1935, en España organiza y dirige y promueve la revista "caballo verde" para la poesía . El primer número aparece con un manifiesto: "para una poesía sin pureza". Tenemos una contrapoética. Es central y no centrada en el mundo exterior. El poeta se mide con su propia obra poética y no con la poesía de que sea portazos o arma de combate frente al colectivo en un momento histórico. En ese manifiesto, critica las nociones de belleza e individualidad. 1935 es todo lo que había sido la primera y la segunda residencia conteniendo las dos. El manifiesto se hace para explicar que persiguen los poetas de esta revista. Son fundamentalmente los poetas de la generación del 27. Los líricos, los que buscaban esa expresión sublime, ahora se han vuelto nerudiatarios y se han vuelto poetas comprometidos. Quieren estar de espaldas a aquellos que eran. La poesía se convierte en un medio de expresión. Pero además de contribuir al cambio de la historia, salieron cinco números de ***caballo verde*** a partir de 1935. El seis dedicado al poeta Deisy estaba programado para salir en junio de 1936. El número nunca salió nunca. El asesinato de Lorca se produce el 18 de agosto de 1936 y Lorca no solo era un poeta estimado por Neruda, sino también amigo personal. Este poemario se publicó en 1937. La guerra civil fue motivo de poemarios completos de Hispanoamérica. Fue un momento curioso de unión entre españoles e hispanoamericanos.

España en el corazón de Neruda, ***España aparta de mí*** de Cesar Vallejo.

Análisis. Desde el título explica su cambio de poética. Lo primero en fijarse es la forma de enunciación del poeta. El poeta habla con los lectores. Neruda sabe que ha cambiado su poesía temática y éticamente. La forma expresiva es otra.

Cesar Vallejo. Se empezó a editar a finales del 1938. Cesar vallejo ha muerto cuando acaba la guerra. La imprenta que funcionaba en el monasterio de Barcelona lo tomó a cargo el poeta, cuya intención era mantener alta la moral de los soldados. Los poemarios o ediciones pensadas para que no fueran caras son ediciones preciosas. Los artistas plásticos contribuían a que la edición fuera preciosa. La de cesar vallejo salió con un retrato hecho por Pablo Picasso de César Vallejo. Nos centramos en cualquiera de los aspectos.

España, aparta de mi este cáliz/ Neruda

El marco temático o argumental.

- Neruda (1937). esfera amable al principio. Uno de los elementos fundamentales es de los versos "niños".

- Una de las cosas llamativas es el cambio que hacía en la forma verbal. Parece que era la misma España con un ente viviente.
- La voz poética enuncia lo que quiere contar desde su propia experiencia vital.
- En uno se dibuja el bien y el mal como posiciones dicotómicas.
- Se dirige a sus lectores adultos. Él es el centro del antes y del después en su poema. No hay en principio una situación ficcional.
- Se representaba como americano desde el primer momento. Los lectores parecen estar en su país natal. Esa representación del poeta y su voz.
- Es una convocatoria deliberada. Neruda sabe qué sitio tiene en la poesía.
- Hace una decantación final de elementos.

- Vallejo (finales de 1938). Los niños son la esperanza. Es la esperanza.
  - España cae. Ya no es un aviso funesto. Esto es ya una realidad. España cae.
  - Hay una esperanza aquí. Son niños de mundo que se contextualizan, los que van a padecer el después. Siempre hay esa apertura hacia la historia concreta.
  - Crea una situación ficcional. La situación es ficcional, es un maestro que en su deber de adulto avisa a sus alumnos, niños inocentes, lo que va a pasar. Es un verso que dibuja la situación política.
  - La defensa de su causa es la misma que la de Neruda
  - Los niños son el futuro. Los niños tienen que saber ciertas cosas. No disfrutan.
  - El maestro exclama en algunas estrofas
    - ¡Qué edad la de las sienes cóncavas!: calavera, muerte, vejez.
  - Para los niños, el tiempo es una cosa infinita. Este es el maestro que sabe. Convoca cosas con la diferencia entre la infancia y madurez.
  - Cada exclamación es un lamento del poeta.
    - Que pronto vais a sentir el peso de la historia: *¡qué pronto en vuestro pecho el anciano ruido!*
  - Sí hay una construcción ficcional. Inventa una situación, un maestro hablando con los niños.
  - César Vallejo sabe de qué lado se está decantando la guerra.
  - Es la ironía trágica: digo, es un decir. El lector sabe que no hay salvación. Una figura forma naturalmente a la ficción que ha creado el poeta. Lo esencial es que se va a perder y es que se debe seguir buscando. Crea una perfección. Parece un narrador.
  - Vallejo sabe que no es un poema para niños. Uno mueve hacia la lucha ideológicamente. Hace pensar en la condición humana, en tantas cosas.

- Hay una carga enormemente dolorosa.
- Todas las expresiones conjuga cosas que tienen que ver con las reflexiones de un adulto a base de la mente de un niño.
  - Los está preparando para algo a los niños: **¡cómo va a castigar el año al mes!** Él tiene un compromiso, enseñar aquello que deben saber los niños.
  - **¡Cómo van a quedarse en diez los dientes!**: Van a tener que vivir con distintas circunstancias.
- Las imágenes surreales están. Vallejo ha sido uno de los poetas de la ruptura vanguardista: ¡cómo va el corderillo a continuar atado por la pata al gran tintero! Es una imagen de gusto surrealista. No difiera del esquema ficcional que ha creado César Vallejo.
- ¡ **Cómo vais a bajar las gradas del alfabeto hasta la letra en que nació la pena!** Se convierten en una escalera las gradas. Amortigua el golpe.
- A cesar le importan mucho daño los daños colaterales.
- Pone elementos de los cuentos: la calavera. Al final junta todos los elementos que asustan a los niños: los huesos que suenan, el ruido de las puertas, el quedarse sola.... Toda esa historia está entrando.
- Nos ha preparada para convocar la esperanza.
- El poema de Vallejo. Neruda sitúa su poema en el estallido de la guerra, el de césar al final de la guerra.
- Antes de que se llegue al final, no se sabe qué parirá: ***está la madre España con su vientre a cuestas.***
- Utiliza algo que está interiorizado. Es la imagen de la madre patria.
- ***Cruz y madera***. Lo que llevas junto con la madera.
- España ha dado vértigo y división: ***porque os dio la altura, vértigo y división y suma***.
- ***La madre España*** está en singular. ***Los padres procesales*** están en plural. Desde dentro del poema el poeta no está convocando.
- Utiliza paralelismos y elementos anafóricos. Crea una emoción. Si se va repitiendo, esto es un crescendo emocional: cómo, cómo. No solo crean un ritmo, sino una emoción y desconcierto del propio maestro.
- El "si" ya está presente desde el inicio. Hay una cosa siniestra. Es como un fatum del que no se puede escapar. Aparece como final del verso. Luego, vuelve a su posición anafórica.
- Rompe la posibilidad de que el condicional acompaña a la situación de España y añade el verso de la esperanza.

FEDERICO GARCÍA LORCA, PRESENTACIÓN DE PABLO NERUDA EN LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID (1934)

Expresa con sutilidad su lado americano. Al poeta que presenta Lorca es al poeta residenciario, al de los años treinta. Tenemos a un auténtico poeta porque no es como los lectores. Así, lo presentaba Federico Lorca. Lo profético no lo tiene cualquiera. Es visionario por expresar la verdadera esencia de lo humano. En la misma clave está Lorca. El siglo XX comienza con un ataque directo a la razón. Es sobre un elemento límite. Hay un asentimiento del ataque directo a la alta cultura. Las odas elementales, 1950, tiene un verso: ***yo no vengo del libro***. Es un anti Borges. Los ecos de Góngora son continuos en residencia en la tierra.

Un poeta lleno de voces misteriosas que afortunadamente él mismo no sabe descifrar...de la estatua. Esto sería un disvalor para juan Ramón Jiménez, pero un valor para Lorca.

La América española nos envía constantemente poetas de diferente numen…en mitad de la calle. Hay muchos poetas en América y diferentes. Hay un tono de América, sonoro y fuerte, de grandes contraste entre lo físico y lo mental, pero siempre con esa bravura un poco salvaje. Hace una abstracción. Es esta idea: Neruda es la voz de América. En los dos poetas los dos hablan como poetas americanos. En América hay escritores de un estilo y otro. Neruda respondía a este idea voluntariamente.

La poesía de Pablo Neruda se levanta en América de pasión, de ternura y sinceridad. Es un poema autobiográfico el de Neruda frente al de César Vallejo. Esto no merma la talla poética de Neruda.

Se mantiene frente al mundo de sincero asombro…el odio y la ironía. No los tiene.

Yo os aconsejo oír con atención a este gran poeta y tratar de conmoveros con él cada uno a su manera… es imprudente vivir. La relación y la admiración hacia la poesía de Neruda es clara en Lorca.

Ese cambio se convierte en algo que se abre a América.

- Confieso que he vivido
  - Es una autobiografía. En un momento dado, deja el monasterio, pero con Allende es embajador de Chile en París. Descubre la América precolombina, descubre las raíces indígenas de América. Neruda es un hombre adulto. Allí nació su poema.

ALTURAS DE MACHU PICCU

Sube a hacer conmigo: el origen tiene una dimensión horizontal, más de raíz. es el poeta el que hace nacer al hermano. Hay una enunciación de la solidaridad. El poeta le da una nueva vida. Le da esa nueva vida. Todo lo que une son las rocas, el tiempo subterráneo, los ojos taladrados. Habla desde los sentidos. El poeta es el que construye el poema, los demás son alfareros, agricultores. Entre ellos no hay poetas.

De la poesía pasamos a la narrativa. Un periodo largo que se inicia a finales de los años treinta cuyas manifestaciones las vemos en la década de los 40 en el caribe al rio de la Plata, del rio bravo a tierra de fuego. De la de cada del 40 se publican libros, las primera novelas de Alejo Carpentier, los primeros relatos de Miguel Ángel Asturias, el primer libro de cuentos del Mexicano juan rufo, la irrupción de Jorge Luis Borges. En la década de los 40, publica *el jardín de senderos*, que se incorpora al volumen de relatos ficciones. Se ha producido la salida del regionalismo. No hay una única vía de expresionismo.

Literatura programática: novela mágica. Algo externo a la literatura toma una forma literaria y expresiva. En el caso de juan rufo, hay algo que supera el regionalismo sin adjurar de eso, con el mismo tipo de personajes y situaciones. Deja atrás los relatos lineales. Con Borges, cuando publica Ficciones, hay una cumbre de la literatura fantástica. Es un género que tiene sus presencias en el mundo hispano. Escribía desde el género,

entendido como modalidades expresivas: relatos policiales, relatos fantásticos… quiere escribir desde el género. En el rio de la Plata en 1929 Oneti enviaba al concurso de novela su obra el Pozo, existencialista con una prosa estética, basada en el punto de vista de un personaje que había puesto en pie. Puebla sus novelas y se levanta un mundo menos amable. Aquí por lo poco que se cuenta, hay un movimiento rico con muchas vías expresivas. Dan visiones diferentes de la vida hispanoamericana. Son conscientes de lo que expresan es algo relacionado con Hispanoamérica.

Narradores:

- Alejo Carpentier
- Jorge Luis Borges
- Juan Carlos Oneti
- Juan Rufo

Renovación narrativa que aportaron. Entre mediados de los años treinta y principios de los años sesenta. De los regionalistas que evolucionaron hacia posturas de lo mítico, viene Carlos Fuentes. Del Relato fantástico, viene Julio Cortázar.

Prólogo del ***reino de este mundo, lo real maravilloso americano***. Se publica en 1939. En una conferencia en Caracas en el Ateneo, Alejo explica cuál cree que es la estética que casa con la idea de lo americano. Borges concibe las ideas literarias, no piensa en términos subcontinentales, sino locales. Veremos los dos ensayos son ***avatares de la tortuga*** y ***el escritor argentino y la tradición***, ***el hacedor*** publicado en 1969 y algún relato, ***Emma Zunz***.

NERUDA, EL IMPURO POR BLAS MATAMORO

Proporciona un modo narrativo diferente.

¿Dónde vio Neruda un caballo verde, fuera de unos de esos poemas? La poesía tiene un lenguaje y una metáfora. Los temas no tienen por qué condicionar la forma.

ARTURO PIETRI. REALISMO MÁGICO.

Fue con alejo Carpentier y Miguel Asturias uno de los jóvenes escritores que desde París empiezan a ver los puntos que les unen, las circunstancias concretas. Plantean qué es lo que quieren hacer. Ninguno de ellos es el escritor que va a llegar a ser a finales de los 40. Hablaban de la literatura y la política. Son dos dictadores en Guatemala: estrada cabrera y Ubico. Machado: dictador en cuba de los años veinte. Gómez: dictador de

Venezuela. Ellos se conocen en Paris y conocen que han salido de sus países por causa de las dictaduras. La historia concreta es la misma. En Asturias se manifiesta lo indígena ligado a una mezcla del presente guatemalteco del momento, de nueva la mezcla con la presencia real de la población negra en el Cuba y la presencia real de sus culturas. Esto no lo ha aprendido en París. Durante todos los años veinte, todos los estudios sobre la presencia de los antiguos esclavos en Cuba, su presencia en la música venía de eso. Conocía esos rituales. La idea de lo mestizo de nuevo está presente.

Pietri: viene de la urbe megamoderna. Venezuela en el primer cuarto tuvo un desarrollo económico insólito. Un mestizaje cultural: una mezcla de gente que ha ido a ese lugar desde cualquier parte del mundo.

Asturias: trabajaba en “el señor Presidente” publicó “Leyendas de Guatemala”. Se había planteado como hacer expresiva una realidad procedente del Maya. Tenía mucha conciencia. Sigue con esas mismas propuestas de cómo se expresa en este mundo. Se fija en la temática.

Carpentier: publicó “Ecue Yamba O”

Novela ambienta en la guerra de la independencia: las lanzas coloradas.

La mixturacion de lo indígena, lo africano. Hay grupos que conciben la historia pasada y presente.

Venezolano Pietri. Publicó en el año 49 este artículo. Nos ha situado a finales de los años treinta. Da sus frutos literarios a partir de los años 40. Están en Paris. Descubre las concomitancias del presente. El hecho de que han salido de América por problemas políticos, dictadores en cada uno de sus países de origen. Se fijan cómo interactúan unas culturas con otras. Carpentier hacia lo mismo, pero con un elemento distintivo del Caribe: la presencia de las culturas traídas a América por parte de los esclavos de Africa. Pietri reflexiona sobre el mestizaje en la época contemporánea. Piensa en la Venezuela urbana. En este libro publicado en 1949, mientras habla de la nueva visión, la denominó “realismo mágico”.

El subconsciente. La cultura del escritor en función de sus propios intereses. Una nueva forma de narrativa que se supone como identitaria de América latina para la forma de vida en Hispanoamérica lleva un nombre

utilizado por un afamado crítico que en los años veinte se había hecho una exposición a la que denominó "realismo mágico". Hay un poco de lío con esto. siempre hay lio para saber quién fue el primero.

Alejo Carpentier usó el nombre de "lo real maravilloso" para designar el mismo fenómeno literario. Hay una tensión para saber quién expresó esto para la renovación narrativa latinoamericana. El movimiento más fuerte que se produce en ese momento es el vanguardista desde los años veinte. Está presente en la América Hispánica.

En Cuba, desde los años veinte, desarrolla los estudios Alejandro Ortiz, un antropólogo. Ensayo: contrapunteo del tabaco y azúcar, publicado en 1940. Atiende a los cambios culturales en base de dos productos que distinguen la economía del país. Va a entrar en la tradición musical fundamentalmente.

La mano esclava está presente para recoger y procesar dichos productos. Acuña un término presente en Ángel Rama, crítico literario: transculturación: cambiar tu cultura. Siempre desde la idea de que algo se ha perdido, se ha perdido para poder transformarte. la vanguardia la conoció en Cuba o Paris. Hay un musico central, Amadeo Roldan, en los finales de los años veinte. Estrena sus ballets afrocubanos. En 1925 había estrenado obertura sobre temas cubanos y tres pequeños poemas. Es una década fuertemente nacionalista. Es una música que es el sonido de su isla. Es una isla que incorpora lo antillano. No viene de la música popular. Amadeo Roldán era musicólogo. alejo Carpentier había ido a las clases de Alejandro Ortiz. Elementos de una nueva armonía a base de romper los elementos. Atravesamos la vanguardia a través de la isla de Cuba. Alejo fue un eterno viajero.

Nació en 1904. Hijo de inmigrantes europeas en la isla cubana. De dos jóvenes con un nivel sociocultural alto por sus trabajos y su formación. Madre coreógrafa rusa bailarina y padre francés arquitecto, nace en una familia en un sitio en el que crece y está hasta los 23 años. Se va interesando por la esencia cultural en Cuba. 1927: se marcha por el dictador Machado, que había desatado una represión en contra del partido comunista. Sale de Cuba porque lo arrestan y está unas semanas en la cárcel. Roberto Snoff, un crítico literario, está. Le da su pasaporte y con él se sube a un barco. Tenía de lenguas maternas, francés y español. Podía pasar por francés. Está 11 años en Europa. Regresa a cuba con 39 años. Dura 11 años, asiste a la universidad a seguir cursos de antropología. Desde parís empieza su despertar hacía lo propio, a la distancia ve que las cosas en América transciende. Publica su novela "Ecue Yamba o", de corte regionalista. Marca la esencia de Cuba a través de la presencia de las culturas africanas en la isla de Cuba. Frente a una Europa que decae, se despiertan las ideas. Lo primitivo es lo africano. Distingue culturas enteras y regiones del mundo. Los sitios hipercivilizados han perdido el contacto con la naturaleza. Unos jóvenes en medio de este ambiente: se produce la revolución vanguardista. Empiezan a interesarse por lo americano como aquello diferente a lo europeo. Regresa a Cuba y esta hasta 1945. En este caso, no se va apremiado por la situación política.

Regresa por razones personales. En 1940 al poder Fulgencio Batista hasta 1944. No se había declarado dictador hasta 1952, pero Alejo se marcha en 1945 y no regresa hasta 1959. En este periodo no está en parís, divide su vida entre Caracas y Nueva York. Es el periodo más creativo para Alejo. Publica ***el reino de este mundo*** en 1949 y también publica ***los pasos perdidos***, que se narra como una especie de diario cuyo protagonista no tenemos el nombre. Tiene que ver con la selva venezolana. Antes de publicar los pasos perdidos, publicaba artículos acerca de su viaje a la selva venezolana. El propio narrador les da entrada a otros. El mundo de Alejo Carpentier se convierte en un mundo alegórico. Tres mujeres: francesa, indígena, criolla venezolana. En esta caso vemos una trama que representa tres raíces y territorios a través de tres mujeres. Los datos del protagonista parecen transferidos de Alejo Carpentier. musicólogo, escribe artículos de musicología, penetra en la selva. Llega hasta el territorio seminal de esos sonidos dentro de la selva, se queda sin papel y va a tiendas a por papel, pero después no puede regresar. Los protagonistas querían escapar de esos territorios.

Es una narrativa basada en la alegoría. Es una novela capital para Alejo porque en 1968 se irá de Cuba porque fue agregado cultural en París.

DE LO REAL MARAVILLOSO. PRÓLOGO. EDUARDO BECERRA. Alejo Carpentier hizo un prólogo a una novela donde hablaba las señas de identidad hispanoamericana.

La primera novela era "Ecue Yamba O". Tiene un periodo donde aparecen novelas "Período de este mundo" o novelas como "los datos perdidos". Simplemente, en 1962 publica el siglo de las luces, en 1974 pública ***el recurso del método***, ***la consagración de la primavera***, ***el arpa***. No pierde la capacidad narrativa. Sigue escribiendo libros de esa talla.

30: ***ecue yamba o***. 40: el reino de este mundo y los pasos perdidos. 60: el siglo de las luces, escrita en los años cincuenta. Hay otros relatos significativos como el viaje a la semilla". Va creando el marco identitario que consigue expresar en sus novelas. Novela centrada en cuba en los ingenios donde los esclavos africanos trabajan recogiendo el algodón y además se van a representar los ritos, la presencia de las creencias del vudú. El elemento distintivo era el elemento afroandillano. A los años 40 el escenario es Venezuela, su oposición a un espacio cultural, la identidad americana a través de la naturaleza y su historia en oposición a la civilización. La historia: siglo de las luces (Europa y América; confrontación de lo americano en contra de lo europeo).

Una vía de la renovación hispánica. En palabras de Carpentier, denominó lo real y maravilloso y americano. No es una estética, sino una reflexión. En la primera novela, vemos una novela escrita según los cauces que el surrealismo y la vanguardia habían marcado. Para el caso de Ciba, llevaban hacia una reflexión de lo propio. Eso propio lo buscaban en diferencia con lo otro. Alejo Carpentier se fija en la presencia de no solo las culturas, sino también la población negra en el Caribe y publica "ecue yamba o". Vemos todos los elementos del surrealismo contra lo racionalista contra lo civilizado. La búsqueda de un mundo pintado como mágico y lleno de supersticiones y primitivo. Esa es la mirada sobre el elemento. Está en esa novela. En su segunda novela publicada en 1949 tenemos una reflexión más allá del Caribe.

- "Pisaba yo…jamiquino": Alejo Carpentier expresa su experiencia personal.

- "Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití": Parte de una experiencia personal (lo real maravilloso).

En el prólogo "al reino de este mundo", es el novelista quien ofrece su calidad de testigo. Una vez leído el prólogo, leemos el reino de este mundo como documento. Eso de lo real maravilloso tiene que ver con la creencia colectiva, lo mítico. Hay dos revoluciones históricas en Haití. Haití es el primer país que tiene una revolución de independencia y que se emancipó. En la novela, habla de dos revoluciones, una durante la dominación capital y una protagonizada por Christophe, autocoronado emperador de Haití, copiaba a Napoleón en su autocoronación. Las superpone y realiza el relato a través de dos personajes: uno en tercera persona y otra en primera persona (haitiano: ti noel). Mackandal fue un esclavo que comandó una revolución de esclavos de esta manera: calladamente iban envenenando a los amos blancos. Finalmente lo detienen y por las creencias y por las propias cosmogonías a Mackandal lo condenaron a la hoguera. Lo habían visto convertido en mosca. Importa el mito. Así se va narrando la novela. La realidad empieza a sostenerse en unos hechos de la creencia colectiva. En la teoría de Carpentier, esos hechos son la historia de un país que se propone narrar estos hechos con el objetivo de ver esa esencia identitaria que va más allá de Haití. Patrimonio de la América entera: a lo largo del prólogo va a centrar los pasos en la América perdida. Carpentier es un escritor comprometido con la revolución cubana.

No por ello va a darse la razón, desde luego, a determinados partidarios de un regreso a lo relativo. Él no propugna el realismo tradicional narrativamente. Aquellos que se inventan recursos sorprendentes para impresionar a sus lectores: los trucos del prestigiador. El realista que hace una novela para denunciar una situación: del literario "enrolado".

En el triunfo de la revolución cubana, vemos un cambio en Carpentier. La vanguardia en Cuba había tenido todo un sergo político de lucha contra la dictadura, tradición expresiva de la literatura cubana del momento. No se ha producido la militancia de Alejo Carpentier en defensa de la revolución cubana, tenemos crítica al escritor comprometido.

La literatura de Alejo y la idea de que tiene la idea de lo que habla. La literatura de lo real maravilloso tiene una esencia identitaria con unas características:

- Una es lo mítico
- Otra es la naturaleza (por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició)
- Otra es lo nuevo, su reciente descubrimiento.

El mestizaje está unido a dos elementos distintivos: indio y negro. Habla de una América nueva, no de una vieja. No habla de una América. La historia de América comienza poco menos con la conquista. Esto es para los conocedores del devenir, puesto que sabe que hay un referente claro: primero una serie de momentos en los que América se plante como un continente nuevo para conocer con ojos nuevos. Por primera vez unos ojos, una perspectiva dad por unos autores de Europa que describen su experiencia.

La perspectiva es que lo americano no ha sido estudiado si nos centramos en los textos producidos y escritos en formato libresco. Volvemos a la idea de que es un continente nuevo que hay que descubrir. América era el paraíso. La naturaleza tiene más fuerza que lo cultural, libresco y urbanizado. Eso en la tradición literaria eran las visiones dadas por los europeos. Esta teoría identitaria recupera elementos básicos de la idea europea. La cuestión es que tiene unas bases donde uno reconoce unos puntos de anclaje que tiene que ver con determinadas inquietudes de la cultura occidental. América representa lo virginal, lo indio, lo mítico.

Hay otros elementos que tienen que ver con este prólogo: el pulso que se da entre Europa y América. Esta novela comienza diciendo que ha hecho un viaje del reino de Christophe (Haití). Hay un sortilegio en el sentido de expresar algo extraño o sobrenatural o contrario a la lógica. Hay sortilegios verdaderos y falsos. Es contra la vanguardia. La vanguardia europea es algo falsario, un aparte de técnicas literarias para luchar contra la tradición establecida. El escritor siente que tiene un deber: todo lo auténtico pero raro y para caracterizar algo de raro como insólito o nunca visto. Lo normal debe ser lo habitual, el canon occidental y la narrativa europea y un momento clave. Lo americano debe ser una crónica realista de lo maravilloso y los elementos que debe tener.

Alteración de la realidad, de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación habitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad. Nadie puede experimentar lo maravilloso si no cree en ello [PRIMERA CARACTERÍSTICA].

Las características que va dando son:

- Debe tener una fe.

Primero tenemos que tener una fe, luego hay que estar en un estado límite de alerta. Además, hay que creer en milagros y ser capaz de verlo y asumirlo tal cual que dentro de la realidad tomada como la convivencia cotidiana puede haber alteraciones que no pueden llegar a tener una coherencia si no cree posible que esas alteraciones se den. La teoría de lo real maravilloso tiene algo inquietante: aquello que representa el mundo

como un naturaleza indómita. Representa lo mítico a nivel de la vida cotidiana. Más allá de ello, no puede luchar la visión mítica. La América como el continente novedoso y no visto, esto está en la teoría de Alejo Carpentier. Él lo llama isla de Santo Domingo, aun llamada la isla española dividida entre Santo Domingo y Haití. Mario Vargas Llosa es uno de los mejores críticos de esta estética. No es un ataque el hecho de que Mario Vargas Llosa lo llame artimañas literarias, sino que coge la palabra de Alejo Carpentier. En su artículo, recoge la historia de Haití y ve cuáles elementos están o no.

Alejo Carpentier en su prólogo dice que ha escrito una novela de la que extrae una teoría novedosa. En la historia de la literatura hispanoamericano, un escritor, Francisco Contreras (1877, Santiago de Chile), en 1905 escribe cuentos y ensayos reaccionando al cosmopolitismo europeo y expresa que el americanismo es algo más auténtico. En 1905, Rodó, uruguayo, publica su ensayo "Ariel". Abre una literatura hispanoamericana. Les viene de la América anglosajona. Reflexiona sobre ello. Los del sur tienen esa característica espiritual. Publica artículos y publica esta novela: "el pueblo maravilloso". En 1923, publicó en francés, en 1927 en español. La novela de Contreras se publicó en 1927 en español acompañada de un prólogo donde se recogían las ideas que estaba publicando en sus artículos. Alejo Carpentier en 1925 tradujo uno de los episodios. Murió en París en 1933. Veremos de donde viene la teoría de lo maravilloso.

PRÓLOGO DE "EL PUEBLO MARAVILLOSO"

La América española tiene caracteres propios y cuenta con una tradición genuina. Otra de las ideas es que es un pálpito que representa a toda la América hispánica. Esto es semejante en todos los países. Hay lo primario en el sentido de que no ha sido domado por la civilización, la naturaleza como medio físico, lo mestizo (en la segunda década del siglo XX entre el español conquistador y el indio aborigen). Observa una realidad suya. Posee un acervo espiritual de canciones, melodías, consejos, cuentos, proverbios…

La postura arielista: en este terreno somos sumamente ricos. Es el sueño fracasado de la América. No se desarrolla una idea. Son ricos en el terreno cultural. Lo mitológico viene también de lo vernáculo americano. La mirada del surrealismo es una mirada muy celebratoria.

- "Nuestra mitología es elemento esencial…colectivo". Es una acervo cultural que se traspasa de generación a generación.

Se presenta lo americano como algo nuevo. El elemento que más marca claramente la visión europea es la América como una dimensión histórica tan larga como la de Europa o como algo nuevo. Desde los planteamientos que se escriben, está esta dimensión. Para Contreras, América es lo nuevo. América es primitiva y salvaje. El planteamiento de Contreras como escritor es el siguiente: está deseando interpretar verdaderamente la vía de la América española.

- "He debido yo recurrir a este tesoro".

Lo hace porque él es testigo de lo que va a interpretar. Es alguien que interpreta desde lejos. Al ser americanos, pueden interpretar. Entonces, estamos en una corriente del siglo XX desde distintas disciplinas hay un asedio a lo evidente, concepto de la realidad. Toda la teoría de Freud se basa en que lo evidente no tiene el peso o la masa de lo fundamental de una persona (el subconsciente). Eso pone en jaque la idea de lo real.

Hay una crisis absoluta de la cultura europea del momento desde principios del siglo XX. Recoge esto gente como Alejo y Contreras. Son escritores parecidos. Quiere hacer como proyecto literario_ *es menester que los novelistas se propongan en fin interpretar la humanidad integralmente, esto es, en su existencia material, sentimental e ideológica, a la vez que en su vida recóndita, oculta, subconsciente, tratando de destacar, de la banalidad aparente del cotidiano vivir, todo el inmenso e inquietante misterio humano*.

La novela se plantea como realista, pero procede desde la poesía. Pone todo lo que hace posible que la crónica de lo maravilloso está llena de milagros. Él nos dice cómo se procede. Ha caído la esencia americana en una situación desastrosa: dictaduras en toda América.

CONFERENCIA DE ALEJO CARPENTIER EN 1975 EN CARACAS,

PUBLICADO EN "RAZÓN DE SER", 1976. "LO BARROCO Y LO REAL MARAVILLOSO"

Ahonda en algo no visto en el prólogo de la novela "reino de este mundo": la estética. La estética es lo barroco. Es la estética del Barroco. Dos elementos que intervienen en la caracterización son lo barroco y lo real maravilloso. Se pregunta qué es el Barroco. Se plantea qué es lo clásico primero.

LO BARROCO/ LO CLÁSICO

Deja claro que hay un movimiento estético cultural histórico, que corresponde a la literatura española de finales del siglo XVII. Hay para Alejo Carpentier una pulsión humana barroca. La encontramos en el Barroco histórico, pero la encontramos en el siglo XIX con el romanticismo. Esto es una pulsión. El clasicismo es, por tanto, una pulsión. El clasicismo es lo ordenado. Lo barroco es lo abigarrado. Como la pulsión clásica es el orden, lo clásico es lo académico y lo barroco es lo antiacadémico. Hablamos de algo que parte en principio de una estética y se va desplazando a una ética. Nos encontramos con una política: lo clásico es lo ordenado y lo conservador, lo barroco es lo revolucionario. El salto ha sido más grande. Clásico fue el renacimiento y no fue conservador. El Barroco aparece en el siglo XVII. En sí mismo, el Barroco tiene mucho de arte conservador, siempre con una dialéctica. Lo barroco sería aquello que uno con total

naturalidad puede ver reflejado en América, lo clásico en Europa. Es barroca por sus espacios naturales. El mestizaje se encuentra frente a un mundo ordenado: Europa. España era multilingüe, esto es, comunidades con sus propias lenguas. Esto tiene mucho de teoría ajena a la realidad. Choca mucho con la cuestión de no solo la declaración en el prólogo, sino un planteamiento de que cuenta crónicas históricas. Choca mucho porque parece que tenemos una teoría con puntos flojos en cómo se organiza la reflexión sobre la identidad de lo americano.

Define el Barroco. Hay dos cosas que destacan en su narrativa: para la prosa es la visión espacial. Tiene una presencia fuerte en la descripción espacial. Esa descripción espacial está hecha de forma que no tenemos una visión espacial geométrica, sino que alude a una determinada presencia identitaria. En esta conferencia, describe dos edificios: el Partenón y la santa Teresa de Bernini de cómo está concebido. Hay horror al vacío, a la superficie desnuda, a la armonía lineal geometría. Los edificios clásicos tienen un eje central. Hay núcleos proliferantes.

Una de las cosas que llama la atención del siglo de las luces es su división, porque está dividida en capítulos, que a su vez se dividen en subapartados. Las líneas de la novela son difíciles de simplificar en una línea. Es una novela política, una novela de amor, una novela histórica… Tienden hacia una dispersión.

Esta conferencia, "lo barroco y lo real maravilloso", ayuda a ver cómo utiliza Carpentier estas ideas, y no tanto su originalidad. El academicismo es característico de las épocas asentadas. El barroco se manifiesta donde hay innovación, mutación… el espacio americano. El siglo de las luces acompaña el triunfo de la revolución cubana. El popul vuh, el chilam balam, las cosmogonías indígenas para él son barrocas en sí mismas, no son clásicas para Carpentier, aunque esto es muy voluntarista por su parte. Levi-Strauss, similitudes entre las leyendas de los seres humanos. No hay espacio para la duda en la escritura de la duda, y casi hasta el final de su trayectoria no vemos rastro del humor. Este es, por ejemplo, un recurso de Juan

Rulfo. La ironía, de Juan Carlos Onetti. Concierto Barroco o El arpa y la sombra ya tienen algo de humor. Toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo. El territorio es culturalmente mestizo. Se crece con la criollidad. En esta conferencia, Carpentier se ve obligado a definir qué significa la palabra "maravilloso" como expresión de la identidad americana. Se plantea una nueva querella del lenguaje. Lo maravilloso es lo extraordinario, no es excelente ni admirable. En el prólogo al reino de este mundo tenía esta carga de lo admirable, pero ahora estamos en los años 70 (dictaduras militares etc.), ahora es solo lo asombroso por lo insólito. Esto es un ajuste de su propia teoría. A Carpentier le pasa que teoriza sobre la realidad, pensando que la teoría o el arte va a influir en el curso de la realidad, y ella se va a encargar de ir por otros derroteros. Hay muchos autores que son muy visionarios, algo típico cubano, ahí tenemos a José Martí; Nuestra América es un conjunto de máximas voluntariosas. Este pensamiento iluminista es típico: en la Biblia, la palabra es lo primero. En el popul vuh la palabra ayuda a sostener el vuelo de los pájaros (el cóndor, que no se caiga). Qué tradición literaria va a seguir (no es el mismo canon occidental que el Europeo). La teoría de lo real maravilloso es una teoría identitaria del ser. Bernal Díaz del Castillo: dice que escribe el primer libro de caballería auténtico. El cronista de indias ya no es un extraño. También va a citar a Hernán Cortés. Los escritores de América son como los antiguos cronistas de indias: esa es su tradición. Quiere hacer realismo, pero un realismo que se ajuste a la realidad americana. Búsqueda del vocabulario para traducir aquello esto fue un problema para el cronista de indias porque no era americano. El inca Garcilaso era americano,

El problema que quiere despejar Carpentier es un problema nominativo: los extranjeros no tuvieron léxico para designar lo americano. Es la diferencia entre los cronistas y un novelista americano del s. XX. Esperanza ligada a la revolución cubana. Hay un motor que es la utopía, o la visión benevolente frente a un mundo que no tiene las marcas del mundo desarrollado. Vamos pasando de una teoría estética a una proclama política hecha a los que son como tú, los latinoamericanos. "Somos cronistas intérpretes de nuestra gran realidad", tenemos un lenguaje que los cronistas, advenedizos, no tenían. Para eso hemos estudiado NUESTROS clásicos. La palabra nuestra no es de signo estético, sino identitario. Con Borges tenemos lo contrario, porque no aspira a ser original. Es muy paradójico. En el discurso que parece estético palpita un mensaje político.

Hay un tratado de Carpentier que es un tratado musical: "La música en Cuba". Enseña más sobre el momento literario en el que está Carpentier que muchos artículos de críticos explicando el realismo mágico. Hace un estudio de ciertas piezas musicales americanas, cubanas, como las contradanzas y hace un estudio social.

Uno de los compositores que más le gusta a Carpentier es Manuel Saumell.

Una de las vías para entender la estética literaria de Alejo y sus propuestas identitarias es su tratado de música, su música en Cuba. Encontramos cómo Alejo Carpentier se centra en la contradanza, una pieza de música de baile (origen de los ritmos característicos de la música popular cubana). Es un origen basado en piezas musicales y estructurales de la música europea clásica. Hace el camino de retorno, vuelve hacia lo culto. Esto a finales del siglo XIX provoca el primer movimiento nacionalista musical en Cuba, autores cultos tratan de expresar a través de sus piezas musicales una esencia. Son piezas de música clásica.

"Suavecita". Tiene un carácter mozartiano. Con la labor de deslinde, entre la música de las casas de baile y el hecho musical producido por un autor culto para ser escuchada, se pasó a la conciencia de un estilo. Instinto y la conciencia de un estilo rítmico. Dentro de la pieza, tenían un contenido fuertemente identitario.

Todo tiende hacia la fuga centrífuga, no hacia que todo redondee en una obra. Eso pasa entre Martin Fierro y el moreno. Se están retando a versos hasta que la cosa pasa a mayores. Martín Fierro mata al moreno. Los instrumentos de cada una de las secciones de la orquesta se retan entre sí. Tan fuerte era la concepción de España en relación a sus territorios americanos, la Habanera representaba a España, no a Cuba.

La novela. **EL SIGLO DE LAS LUCES** de Alejo Carpentier.

PREFACIO. Está fuertemente estructurada. Tiene partes, capitulo, subcapítulos. Tiene un prefacio. Alguien narra. Tenemos un narrador que es protagonista de la historia, al que acompaña a un narrador omnisciente. Aparece la presencia de esos tres jóvenes con una situación alegórica. Dos hermanos y primos, Sofía y Carlos son hermanos, esteban es primo. El espacio de la novela es el caribe francés, Haití. Se han traslado por una revolución en cuba. Ha muerto el padre. La autoridad ha muerto. Están saliendo de la adolescencia. Deben guardar luto. En la casa no hay nadie que les da ordenes, hay un desorden. Vemos el crecimiento vital de estos tres jóvenes. Será de orden político, profesional, emocional. La figura que emerge al principio y al final de la obra como el testigo de ese pasado inmediato perdido es Carlos.

Se observa la violencia institucional. El lecto sabe que hay alguien que está viendo algo (Maquina). Ve a un barco llegar. Anuncia un ayer y un mañana. El lenguaje se vuelve creativo: la Puerta-sin-batiente. No encuentra una sola palabra. Hemos iniciado la novela. Se incrementa el sentido de algo. Se añade una palabra más. Parece que no se puede definir con una sola palabra. No dice la guillotina, pero la ha descrito. Del siglo de las luces lleva al Caribe la violencia institucional. Eso autentico estaba en América, asediada por ciertas cosas. La amenaza imperial en todo la etapa colonial fue Europa. En América del sur, tenemos invasiones británicas continuas al rio de la Plata. No ha dado el nombre. Estetiza de esta manera creando emoción: la máquina, la puerta-sin-batiente.

Su juicio de tipo moral: ***armazón, desnuda y escueta, nuevamente plantada sobre el sueño de los hombres***. El lenguaje se comporta de la misma manera. Es un concepto y un vocablo: ***rodar hacia lo mismo***. Tenemos a otro personaje fundamental: ***el investido de Poderes***. Si nos centramos en la trama y asuntos políticos, el protagonista es otro: el francés que llega con las nuevas leyes cuya mano acciona el mecanismo. Cerró la Puerta (la máquina). Este siniestro radica en el lenguaje. No da un vocablo que en sí mismo sea o transporte esta carga. Crea esta emoción a través de un resorte verbal. Retrasa además el asunto. En "crónica de una muerte anunciada" , hay una estrategia de ralentización. El horror al vacío: su lenguaje (humus, estiércol, espigas, resinas). De este lenguaje al mestizaje americano.

Está el momento de la anunciación: "detrás quedaba una adolescencia". La novela se inicia hacia ese camino de ser uno mismo. Tenemos las referencias personales dadas. Los parámetros están claros.

Esto es el Caribe y sus molicies: "el agua era clareada, a veces, por un brillo de escamas".

CAPITULO II, 12

Conforme avanzan las tramas, en una de ellas esteban pasa a ser secretario del francés y ahí tenemos el despertar político de Esteban. Esteban y Sofía son apasionados dispuestos a comprometerse con el aquí y el ahora. Carlos ve las cosas más desde lejos. Esteban estará en Francia y desde ahí piensa su ciudad natal, es la habana. En alejo hay oposiciones fuertes.

Narrador omnisciente: "cuando pensaba en la ciudad natal, hecha remota y singular por la distancia, Esteban no podía evocarla en colores". Como quiere hablar de que una revolución calará si viene de sí misma, coloca en diferentes momentos el momento revolucionario. La revolución se volvía tan conservadora. Un lector advertido sabe que ve algo relacionado con la revolución. A esteban lo tenemos en París. Desde un sitio, su acción es pensar o rememorar su ciudad natal. Esa ciudad natal no la tiene delante, sino que parecen colores de aguas fuertes. Sabe que su ciudad es de contrastes (la excesiva luz del caribe en comparación con la luz de París). Nos ha puesto en ese sitio indefinido. Contrastes entre parís y la habana: luz, el cielo cargado de truenos y nubarrones, calles angostas, fangosas y llenas de negros atareados. Habla de una ciudad que está en una isla. El mar está muy presente. no es un sitio urbanísticamente desarrollado. Son calles estrechas. Son fangosas esas calles. Es plurisignificativo: ***más carbón que llamas***. Habla de esa ambigüedad.

Capitulo II

Esteban, uno de los personajes principales. Tenemos un montón de asuntos simbólicos que se relacionan entre sí. Por su carga simbólica, está iluminando. La historia se representa a través de la familia. La misma historia, el mismo origen, el mismo espacio, el mismo tiempo en el que conviven varios tiempos históricos, comunidades humanas del Caribe, las evocaciones de su creencia. Es una percepción o una vivencia del tiempo diferente. Todos esos personajes relacionados. La novela viene estructurada en cuadros. Viene por partes, capítulos. En cada uno de esos apartados, nos da la peripecia de un personaje. En vez del Caribe, estamos en Europa. Esteban se traslada con Víctor a París. No puede definir lo americano sin que se contraponga a lo europeo. Su definición identitaria pasa por las diferencias entre el viejo y el nuevo mundo. Tenemos el capítulo de una narración. Esteban ve una ciudad y desde allí piensa en su ciudad natal comparándolas. Los colores del trópico tienen que ver con la población y la climatología. Los de Paris tienen que ver con lo político y lo concreto, el momento de la revolución que está evocando. En parís

tenemos una climatología diferente del trópico. Entonces, tenemos estaciones y no una permanencia de algo. Tenemos los elementos naturales, pero no nos lleva a esta especie de evocación. Esteban no está acostumbrado a ese cambio de los colores de las estaciones de Europa. También hay flores ofrecidas en las esquinas. Sutilmente estamos en otro sitio. Es lo artificial creado por el ser humano. Alejo dice que hay unos movimientos estéticos naturales en América y otros advenedizos y no acordes con esta cosa llena de mitos y naturaleza desbordante de la propia América hispánica. muestra el apogeo del Barroco y lo barroco. Desde el momento en el que se convierte en una especie de marca americana, da marcas de América y deja fuera a los que han nacido en América. Es una época muy polarizada. Unas máximas que van marcando grados de legitimidad: cumplir las bases o no. hay dos espacios: Europa y América, la habana y París. Tenemos todos los elementos en cuanto a lo artificial y natural. Todo tiene ese filtro de creación verbal. Lo que característica el colorido de parís no es el sino de la naturaleza del Caribe. Hay flores, algo marchito en todo esto: flores ofrecidas en las esquinas. No todo el mundo va vestido igual: ***leves rebozos de cívica ostentación***. Los colores de la bandera francesa: ***con rojos y azules prodigados a todo trapo***. Es la objetiva perspectiva. Este mundo abigarrado urbano, donde lo político impera sobre lo natural y donde no vemos una revolución a nivel de los teóricos sino al nivel de la calle. Ve arribistas que pueden estar por la calle: el periodista de tres artículos.

La forma flexiva de ir inventando conceptos a través la unión de palabras: ***el mejor-enterado-que-nadie, el que-sabía-de-buena-tinta, el que-había-visto, el que-había-estado-y-podía-contarlo***. En un pasaje, adopta lenguaje indígena en unas ocasiones y en otra crea nuevas palabras. Esteban está mirando desde el punto de vista de forastero el panorama parisino y lo exótico es el movimiento de París.

En este fragmento, lanza la mirada exotista al panorama parisino. Descubre como si fuera la primera visión humana. Es una visión adanista, nunca se ha descrito esto. Hay este comportamiento del lenguaje para ir creando conceptos. París le parece muy pintoresco. Esa mirada del que ve desde fuera el mundo americana lo hay para los pasajes ligados a lo americano.

Algo que ya había empezado a funcionar en los años cincuenta en Alejo Carpentier, la alegoría. Esteban es un alter ego de Alejo. El personaje hace lo mismo que sus crónicas periodísticos. No quiere que el personaje se vea llevado a la idea de lo alegórico. No desdibuja su presencia y la presencia de sus elementos biográficos. La cuestión es que interesa el carácter simbólico de esas tramas, lo que representa la idea identitaria de lo americano. En alejo, las tramas no parecen que en sí mismas sean importantes, sino aquello que sirve para trasladar la teoría que nuestro autor está manejando. Está obsesión por marcar lo americano y lo europeo, y, en la forma, la expresión barroca para transmitir esa carga simbólica.

Hacer hincapié en los autores de esta época. Dan muestras de los cambios que quieren hacer. Vemos un montón de elementos que vienen del surrealismo. El joven Alejo se va de una cuba donde el movimiento vanguardista estaba en pleno apogeo. En parís no descubre su interés por el vudú. Desde parís no para de ver y evocar su ciudad natal. No llegaba allí sin tener toda una experiencia. Incidía en este movimiento la creencia de las poblaciones africanas. Esta forma de hacer poesía sin hacer una recreación rítmica donde el racionalismo estaba algo primitivo. Estos jóvenes como Alejo que habían atravesado la vanguardia propia experimentan la absoluta presencia del movimiento surrealista. El surrealismo tiene mucha importancia para la cuestión de lo americano. Como es una cultura agotada, se van a un sitio donde irrumpen las fuerzas de la naturaleza. Alejo ve primitivas a las culturas de América Hispánica. Es algo virginal porque todavía podemos ver fuerzas indomables delo natural y lo mítico. Todo le parece muy primitivo en el mejor de la palabra. Teodosio sigue la pista de André Bretón, Benjamín y Antoine.

En 1938, Bretón viaja a México: México, tierra elegida del surrealismo. Priman instintos con una pulsión natural y prelógica e irracional donde alguien sienta que está viendo algo nuevo. Alejando Bárcenas acoge a exiliados españoles y los coloca en los mismos puestos que estaban en España. Lo que hay de telón de fondo desde la mirada muy escéptica de Juan Rulfo son las campañas educativas. No estuvo acompañado de una profunda reforma económica. Se quedan con una campaña educativa. Bretón llega a México y México está en otra sintonía. Es un choque entre el País y el lugar donde están los surrealistas de Francia.

ITINERARIO DE LOS SURREALISTAS EN MÉXICO

Ese breve recorrido por la trayectoria del surrealismo en México. Muestra lo que el país hace culturalmente. Andre bretón viaja a México en el 38. Las disensiones literarias son políticas. Los surrealistas creen que la sociedad debía asistir a ese proceso revolucionario que estaba ocurriendo. Es una revolución cultural el surrealismo. Habían militado en el partido comunista francés. Se habían ido porque sus intereses chocaban con las posturas culturales del comunismo. Bretón había entrado en conflicto y busca apoyos con Tronski con quien compone un manifiesto: ***Por un arte independiente***. Reafirman su voluntad y defendían al poeta frente al poder político. Esta expulsión del partido comunista lo empuja a volver al origen, a un mundo primitivo. Es un mundo auténtico y más potente. Las marcas para Breton de México como tierra del Surrealismo: unía la esencia surrealista a su relieve natural, lo unía a su flora y dinamismo y complejidad étnica y a su orientación revolucionaria. Es una revolución de carácter nacionalista abierta al triunfo de lo americano frente a lo anglo-americano. Es el triunfo de la América Hispánica frente al imperialismo

estadounidense. Bretón está fuera de la ortodoxia comunista, pero Alejo Carpentier no. en cuba hay un antes y un después de 1962. Cuba pide ayuda a la unión soviética y de ahí Fidel Castro declara que es un movimiento marxista. Hay una disensión dentro del surrealismo. La revolución surrealista es una cosa muy amplia. La primera exposición surrealista en México en los años cuarenta. El surrealismo de breton se había mostrado tan contrario al partido comunista que habían sido expulsados. Era una disensión de lo mismo. Es un problema político: ortodoxia (Neruda, Carpentier) y heterodoxia. El partido comunista mexicano es receloso de Andre Bretón, lo encuentran un disidente. Artó fue expulsado por Bretón por negarse a unirse al partido comunista francés, postulaba una integración cultural: la revolución sería ese cambio del ámbito político y personal. Él veía que su libertad estaba constreñida por las medidas del partido comunista. En sus propuestas teatrales, quiere luchar contra el convencionalismo, sacar a la gente del adoctrinamiento para que tenga el potencial revolucionario. Todo eso (misticismo, astrología) también está en Alejo Carpentier. En 1936 Artaud viaja a México, alucina con México. Considera que es un país en contacto con la naturaleza, con las fuentes de las que habían bebido las culturas ancestrales. La naturaleza tiene una dimensión sagrada para los surrealistas. Los surrealista veían el desmadre mexicano y les encantaba. Para Artaud era un sitio donde podía acercarse a los secretos de la magia y la antigua adivinación. No militan en las mismas filas políticas. Dio tres conferencias en francés y solo la elite cultural sigue dichas conferencias: ***surrealismo y revolución, el hombre contra el destino, el teatro y los dioses***. Defiende el fracaso de la cultura racionalista europea, los inconvenientes del marxismo para que un artista pueda expresarse en libertad. Exaltaba la cultura mágica indígena.

Benjamin Pereud. Llega en 1942 a México. Estará hasta el 1947. Hace un canto al irracionalismo que ve ejemplificado en México y hace que México sea lo estandarte de lo latinoamericano. El pensamiento relógico de las culturas vernáculas, lo revelador que es para la cultura y para todos los órdenes de la vida el mito. Exaltó la belleza del pasado prehispánico y su pervivencia en el México contemporáneo.

El canto general de Pablo Neruda

Recorre toda la historia de América, espacios naturales, su climatología, sus productos naturales. Recorre la cultura, los nombre propios, los emperadores prehispánicos. Cada uno de los macro temas tiene lugar en el ***canto general***. Hace todo un recorrido por grandes nombres de la cultura europea, artistas y movimientos. La ortodoxia es la que guía la expresión. El poeta les pide cuentas. La primera estrofa es "¿qué hicisteis vosotros?". Hicieron nada sino la fuga. La militancia política es la que ordena el asunto. Las explicaciones están por la vía de lo político. Entran en oposición brutal.

BORGES

Toma la narrativa hispanoamericana como expresión literaria. Es anterior a la fecha de los libros de los que toman la vía de lo real y maravilloso. En 1940, se publica la "invención de morel". No los llama cuentos, sino ejercicios literarios. Lo real y maravilloso era una evolución de unas posturas del siglo veinte. La vía de la renovación narrativa se acoge a un sistema expresivo o género narrativo, la literatura fantástica no tiene su origen en Hispanoamérica. Es un cambio con lo anterior, el realismo de tipo social (crítica social: situación sobre la naturaleza americana, indios). Los de la vía de la ficción fantástica parecen que solo hacen una cosa: disfrutar haciendo literatura. Los planteamientos de Antonio Fernández sobre las vías de lo fantástico en la vía de la Plata, titulado "del lado del misterio: los cuentos de Silvina Ocampo". Silvana Ocampo junto con Borges son cimas de la literatura del río de la Plata. Silvina Ocampo es alguien que no practica el arte de la novela, sino del relato. Es un artículo para analizar las característica que el fantastimo hay en Silvina Ocampo. La trama narrativa se centra en personajes y en la psicología de los personajes, sobre todo personajes femeninos y su psicología. Teodosio Fernández opone a lo que hace Borges. Al desarrollar la comparación y las características, siempre hay un misterio, todo el relato está construido alrededor de un

misterio. Teodosio considera esto como un antídoto frente al irracionalismo, era la pieza clave del surrealismo (irracionalismo) [alejarse de las disciplinas y abrazar otras donde el mundo se convierte en una cosa más abstracta o misteriosa porque frente a la razón y las disciplinas se abraza a lo que da cabida a la magia, la superstición, la cara oculta a la que no se llega del todo]. Frente a toda esa corriente que marca los inicios del siglo veinte del final a lo irracional, Teodosio comenta que es el género fantástico el que funciona como un antídoto. En la obra de Borges, no hay. Monta relatos de paradojas, relatos donde hay una cosa muy inquietante, ya que el mundo que comenta es parecido a lo real. Pero todo está desdibujado. Utiliza la selección lingüística más elevada. No escribe de esa manera, pero en muchos de esos relatos se puede leer llegando a esa última dificultad. Borges tiene niveles de lecturas. No es un escritor difícil.

LOS PRIMEROS RELATOS DE BORGES

Tiene quince años en 1914 cuando su familia se traslada a Europa. Es de los pocos que tienen una tendencia o gusto por la literatura anglosajona. Ya marca ciertas diferencias frente a la generalidad de escritores hispanoamericanas, cuyo interés era la literatura francesa. Borges tiene una biblioteca familiar, no pertenece a una élite social. Tiene que trabajar para vivir, tiene acerca de ochenta años. Borges trabajó toda la vida. Fue bibliotecario. Pero trabaja porque necesitaba un sueldo, fue profesor en la universidad de Buenos Aires. Era una familia profesional. Su padre fue un profesional culto, sí tiene esa biblioteca. No ve la vida desde ese lado. Se traslada porque su padre empieza a tener una enfermedad visual. Se queda ciego paulatinamente.

El padre murió. Pero las fechas de su traslado es 1914. La estancia se alarga al estallar la primera guerra mundial. De Ginebra pasan a España (Mallorca, Sevilla, Barcelona, Madrid). Regresa a Argentina en 1921 con su padre ciego. Es una enfermedad hereditaria. Se va quedando ciego desde los años sesenta. No se quedan ciegos de repente. Se ve en "siete noches". Dice que su vida es una larga neblina, ve una cosa grisácea. Es importante para ver las evocaciones de color que hay en su poesía. Son los recuerdos de los colores que no se han borrado de su memoria, los colores que evoca con la memoria. Uno puede vivir a través de la experiencia (reflexión y lectura). Regresa a Argentina en 1921 para llevar consigo algo: el nuevo espíritu de la vanguardia. Frecuentaba la tertulia. En Buenos Aires se dirige a otra tertulia de Macedonio Fernández, un hombre mayor [toda una serie de doctrinas].

MACEDONIO FERNÁNDEZ, "A los peritos en Metafísica"

Es la idea de que esa novela es la buena, pero solo llegan prólogos. Había estudiado filosofía y derecho. Fue fiscal de misiones en el noroeste argentino en una provincia selvática donde vivió Pablo Quiroga. En misiones fue fiscal, pero lo procesaron porque no acusaba a nadie. Los prólogos de Macedonio son los más completos, son 52. Pero Macedonio vivía en pensiones. Pero, ya siendo mayor, uno de sus hijos lo acogió. No ponía fechas en

los prólogos, no obstante sí están titulados los prólogos. Él era la figura central de la tertulia a la que acudía Borges, el propio escritor no ha querido domesticar el pensamiento, sino que este cae en cascada. No puede dar nada concreto. Habla de que hay un objetivo y se persigue ese objetivo. No puede dar nada de esto. Inventa todos los vocablos para expresar su pensamiento: todoposibilidad. El logro de este metafísico son pensamientos posibilitantes. La realidad que lo rodea son las religiones, las patrias, la reflexión sobre la centralidad del hombre y sus valores. El joven Borges accede a estas ideas, que hablan del poder absoluto de la ficción. tiene controlado dónde está el plano de su obra literaria. Obra: "Fervor de Buenos Aires" (1923; poesía), "Luna de enfrente" (1925; poesía), inquisiciones (1925; ensayo), el tamaño de mi esperanza (1926; ensayo), el idioma de los argentinos (1928; ensayo), cuaderno de san Martín (1929; poesía). En toda la década del veinte, hay un zigzag entre la poesía y el ensayo. Sus tres libros de ensayo. No quieren que sus tres libros de ensayo vuelvan a reeditarse. Neruda dice que "Residencia en la tierra" no debe ser leído. Tiene la opción de elegir qué se reedita o no. El pensamiento de su juventud no quiere que sea reeditado. Edición Obras Completas, "Fervor de Buenos Aires". El escritor de los años sesenta niega haberlo reescrito. Cambia de estilo. Ha corregido algo, se corrige a sí mismo, siendo sensor de sí mismo. Tiene una dimensión más honda. ¿Qué significa esencialmente? Tacha barroquismos de un muchacho. Ahora es un hombre adulto. Temas: resigna y formas: corrige. Declaración del pensamiento que le interesa y la narrativa o autores que le interesa y la poesía. Las aventuras, el trascendentalismo. Muestra mucha ternura y educación hacia la gente que valoró su literatura. En ese momento triunfa en Francia y se reconoce el nombre de Borges. Se ha producido ya el Boom de la literatura hispanoamericana. A finales de los sesenta, hay ecos de los escritores del Boom. Tiene la buena educación.

EL ESCRITOR ARGENTINO Y LA TRADICIÓN

Ese comienzo de Borges en el mundo de las letras. Compone tres de poesía y tres de narrativa. Se maneja en dos géneros: emoción de la expresión de una moción y, otro es el género por antonomasia del pensamiento de verbalización del pensamiento. Un ensayo es que un autor piensa sobre algo y en una pieza breve nos otorga su pensamiento. Hasta el 35 no tenemos la publicación de historia universal de la infamia. No las llama relatos. No reedita sus libros de ensayo, pero sí de poesía. No reescribe sus libros de pensamiento porque él ya no mantiene los lemas, los puntos de vista desde lo que enfocaba sus escritos.

"Inquisiciones" e "Idiomas de los argentinos". Tienen un característica expresiva. Trata de copiar el registro oral. Como los temas de los que insisten en muchos de los temas breves tienen que ver con la identidad argentina, con la defensa de la argentinidad e identificación del autor, con todo es postulado. Borges no prohíbe sus libros. Como ya no está de acuerdo con ese pensamiento, no quiere que se revise ese pensamiento.

Toda la parte del uso del lenguaje, estos primeros ensayos y algunos de los libros de poesía fueron objetivo de crítica en su momento.

Para empezar, creaba todo tipo neologismo intentando que el lenguaje escrito se pareciera. Si recreaba algo que pasaba en la lengua oral de la lengua escrita, hay neologismos a partir de la derivación de palabras: dialogación, literalizado, significación, misteriosismo, patricialidad. Utilizaba un registro popular y distintivo del español del río de la Plata. Eliminaba la "d" final en algunos vocablos como ciuda, lo mismo con la terminación "-ado", para que sonara como algo utilizado. Así tenemos "colorao, rosao". Ninguno de estos términos sería un particularismo argentino, sino un uso común en España: "Pedro Enrique sureña". Borges se mostraba partidario de algunas posturas acerca de la ortografía negándose a escribir la "y" cambiándola por la "i". Todo este tipo de cosas: un lenguaje que para la voz poética y para el pensamiento hace unos vasos comunicantes entre ese tipo de expresión y el postulado nacionalista que había a lo largo de los ensayos de los años veinte.

En 1953, dio una serie de conferencias en Buenos Aires. En 1953 es un escritor reconocido por sus amigos. Se le invita a dar conferencias delante de sus propios colegas de tertulia, sus propios compañeros de Shulz. Borges la publicó por primera vez en la revista "Sur" y la reeditó en la segunda edición de su volumen de ensayos de discusión, libro publicado en 1932.

Hay un trasfondo. Una de las guías generales para lo hispanoamericano: desde el siglo veinte hay toda una reflexión sobre cuál es la identidad, como una pregunta con respuesta: el mestizaje, la ausencia de características a una cultura práctica, la espiritualidad.

En paralelo, para los años veinte tenemos unas vanguardias fuertemente nacionalistas. Se identifican, quieren ser el "aquí" y el "ahora", quieren ser la voz de Puerto Rico, Chile, Argentina… En eso militaba el joven Borges. En el 1952, habla de este problema en algo que aprecian vías de expresión literarias convertidas en un paradigma que marca lo que legítimo o ilegítimo para un escritor argentino. Desde el momento en el que se convierte en un dogma, se manifestaba de forma crítica y humorística frente al panorama.

En el primer problema, tenemos el pensamiento y la destrucción de ese propio pensamiento. No hay un deseo de innovación formal. No hay ruptura de tipo formal. Se trata de relatos y ensayos que construyen de una manera muy convencional. Está ya dinamitado ese mismo asunto en el primer párrafo. Vemos proposiciones escépticas. Es a nivel de la sutileza del uso del adjetivo. Se formula un problema que no es un problema. Su punto de vista es irónica, pero es un falso problema aunque lo discute. Está el contenido basado no en el desarrollo argumentativo, sino en el adjetivo y el sustantivo. Enfrenta un tema enfático de palabras. Es un pseudoproblema.

Las tres vías. ¿Cuál es la tradición que debe seguir el escritor argentino?

1. La tradición de un escritor argentino debe ser la literatura gauchesca, aquella que es la más parecida al país de origen del escritor: Argentina
2. La literatura española.

PRIMERA VÍA: "LA QUE AFIRMA QUE LA TRADICIÓN LITERARIA ARGENTINA YA EXISTE EN LA POESÍA GAUCHESCA"

Todos los escritores del siglo XIX se expresaban con unos idiolectos particulares. Borges gusta de la literatura gauchesca. A Borges le gusta la literatura gauchesca, pero no la que se disfraza de Gaucha.

POESÍA GAUCHESCA

En los análisis de Borges sobre el gaucho Martín Fiero, alerta al lector sobre una serie de estrofas del poema que a él le interesa particularmente por la esencia creativa que está llevando a cabo el poeta. Cuando va terminando la primera parte de la obra en la que tenemos a un Gaucho contando sus penas, todo lo que canta son sus penas, Martin Fiero pasa por tantas cosas. En el camino se encuentra con uno que era policía que defiende a Martin mientras era atacado por varios. El policía hace una demanda de esa misma ley y se va con el ilegal. Intentan sobrevivir dentro de los límites de la república argentina en ese momento. Cuando ven que no tienen la mínima oportunidad, civilización y barbarie son dicotomías que se localizan dentro del territorio argentino [los bárbaros somos nosotros y la barbarie está dentro de su territorio; dentro del territorio el poema dice que solo hay barbaries y que la civilización seguirá siendo un sueño de sarmiento].

Al paso de unos personajes dentro de la literatura nacional romántica, cuando deciden salir de los límites de la patria, irse con los salvajes. Eso hacen Cruz y Fierro.

Relación: relación de hechos. "Tropilla" es un conjunto de caballos. Acaban de robar una manada de caballos. No sienten que están pasando seres humanos. No ha descrito el territorio de la frontera. Siempre hay presencia militar en las fronteras. Se han robado esta patrulla de caballos. Han parado kilómetros y kilómetros después de la frontera. La relación es expresiva y poética. Cruz le ha pedido que mire las últimas poblaciones de la patria perdida. Ve el tintinear de las luces. Ha hecho que la pampa se sienta. Es la magistralidad sobre cualquier otro poema. Es una relación poética de emociones. El poeta hace sentir la pampa. Hay los mínimos recursos e informaciones. Nos está diciendo que valora a este poeta. Poéticamente ha hecho posible que sienta la pampa una persona, siendo o no argentino. Ha planteado un problema.

- - - - -

director de una de las bibliotecas populares de Argentina. Tenía que trabajar para vivir. Cuando llega Perón

al poder, lo convierten en inspector de gallinas. Es una falta de respeto a un escritor. Cuando cae Perón, lo nombran director general de la biblioteca de Buenos Aires. En 1960, ya está prácticamente ciego, ya no puede leer, le tienen que leer los libros y recuerda mucho lo que ha leído. Entra a un edificio que en su día, años 20, Leopoldo Lugones, poeta, había sido su director. Leopoldo Lugones era el poeta más respetado de aquel entonces. Para los vanguardistas, era un antigualla. En 1960, no ve igual su figura. Se dio cuenta de que la vanguardia comienza antes con un libro, el ***lunario sentimental***, de Lugones. Este libro es un largo poemario dedicado a la luna, treinta y pico poemas. Es un intento vanguardista que desemboca en la metáfora continua sobre la luna.

En ***hacedor***, se lo dedica a Lugones. Estamos en una situación en la que el relato se marca en unos hechos objetivos. Evoca a Milton, escritor también ciego. Entra en un sitio que siente de manera física. Siente gravitar los libros. Es un espacio físico al que se entra. La imaginación no está unida a la fantasía, sino a la reflexión o al plano de la razón o inteligencia. Pasa de la reflexión a la imaginación. Borges sabe que Lugones no gustaba de los libros del joven Borges, pero veía su potencial. Encuentra puntos de unión con Lugones. Reescribe la historia de esta manera emocional. Sabe que Lugones aprueba sus obras. El sueño es una parte de nuestra realidad. Borges intentaba borrar que Lugones se había suicidado, era el poeta que representaba lo académico. Lugones hace toda esa transgresión de quitarse la vida y no esperar a que Dios lo hiciese.

Su voluntad ha armado una escena imposible. Entramos en el plano de la distinción de la vivencia y la historia de las cosas. Dice que habrá un mañana sin un orden cronológico tan marcado.

El remordimiento, la moneda de plata (1976)

El pecado ha sido no ser feliz. Los cuatro elementos ponen en la dimensión filosófico, supravital (la tierra, el agua, el aire, el fuego). No están presentes los padres, sino el propio juicio sobre el que hace el poeta. Es una declaración de lo que es el arte poética: *mi mente se aplicó a las simetrías porfías del arte, que entreteje naderías*. El arte hace deseos de alguien que entreteje naderías. Esta es la épica de Borges: ***siempre está a mi lado la sombra de haber sido un desdichado***. El objetivo habría sido ser feliz, pero sin embargo ha sido desdichado. Mantener la desdicha le parece que es el peor de los pecados.

Góngora, Los conjurados (1985)

Ajuste de cuenta de Borges con Góngora, con lo barroco. Se establece sobre un elemento ficcional. Hay un poeta que va evocando su mundo y universo poético: Marte, Febo. Hay una carga irónica cerca de la mordacidad. El lector en principio no sabe por dónde va. El poeta es ciego: ***el mar que ya no pueden ver***

mis ojos. Hay alguna curiosa concomitancia con el poeta que escribe y el poeta que habla. El Dios del cristianismo tiene una característica mitológica como los otros. Es un hado. Es un hombre mayor que sigue creando y reflexionando sobre el paso del tiempo. Borges es capaz de darse cuenta de dónde está la acción. Góngora fue un poeta que tuvo que enfrentarse a todo tipo de ataques. Idea de la posteridad humana: ***¿Quién me dirá si en el secreto archivo de Dios están las letras de mi nombre?*** Termina con un díctico: ***quiero volver a las comunes cosas: el agua, el pan, un cántaro, unas rosas***. Ya no es la rosa de lo marchitable, sino unas en el plano de la vida común.

El Hacedor

A los poetas en la antigüedad clásica se les llamaba hacedores. Es una misceláneo de prosa y verso. Hay algo de la estela vanguardista. Los años sesenta es un revividacion de la vanguardia. Se buscan nuevas formas expresivas. Los dos primeros textos están en prosa, el segundo se llama "dreamtigers". Habla de los deseos de un ***yo*** tan presente allí. Hay paralelismos. Habla de los deseos de un "yo" para convocar eso que forma parte de sus sueños en la realidad. Como está en un sueño, va a causar un tigre. La situación de traer de la ensoñación al plano de la realidad está tan decepcionante o amargamente desoladora como el plano de la creación literaria. Nunca puede causar ese tigre, la motivación es intensa, pero el resultado débil. Habla de esa sensación de no haber logrado la perfección de algo que cause un efecto en algo. ***Ejercí con fervor***: potencia, es algo que tiene que ver con tu voluntad. Solo hay los adjetivos necesarios, suele cambiar lo que dice el plano significativo de la frase. En su infancia, se forjó la idea de lo que era un tigre. El tigre viene de las lecturas, que solo pueden afrontar los hombres de guerra montados sobre un elefante. Solo en un zoo podía ver a un tigre.

Él ve que no se han borrado de su recuerdo las imágenes ficcionales del tigre, pero no recuerda exactamente como era la frente o la sonrisa de una mujer. Hay un plano donde puede recuperar: "están en mis sueños". Está dormido, pero está en un duermevela. Potencia el sueño: "de pronto sé que es un sueño". No tiene ningún poder limitado. Esta es la relación de Borges con su creación literaria: su sueño nunca se produce en el plano de la realidad.

Primer Prosa, el Hacedor

Nunca se había demorado en los goces de la memoria: Hay un antes y un después de algo. Hay una parte de la vida que transcurre en el aquí y el ahora donde se potencia la memoria. Manera elegante (ceguera): gradualmente, el hermoso universo fue abandonándolo. No hay patetismo cuando se refiere a su ceguera. Representación de la vida a través de la metáfora: ***una terca neblina le borró las líneas de la mano***. La ceguera evoca la noche, no puede ver tampoco las sombras. Es el uno de los muchos ciegos que en la historia ha habido. Lo ha visto en su padre. La ceguera lo está asediando desde los años cuarenta. Su

memoria es una memoria individual que no es ninguna invención. Relució como una moneda bajo la lluvia. Va a ir creando un plano épico. Otro recuerdo protagonizado por una mujer, la primera que le depararon los dioses. Une los dos recuerdos.

Emma Zunz, el Aleph (1949)

Es un cuento sobre la muerte del padre de Emma o sobre la venganza. El asunto es la venganza. Es una pasión humana. Prima la acción sobre el desarrollo de la trama. El relato se encuentra en el presente. Eso es fundamental, en ese presente está presente el pasado. Tenemos un narrador omnisciente que no sabe más que nosotros, que la ve desde afuera. Cuenta las acciones ligadas a Emma Zunz. Desde afuera cuenta lo que está haciendo para vengarse. No sabe más que el lector. Explica los hechos conforme se van sucediendo. Es una historia pasado con respecto a la enunciación del relato. Se va al pasado desde dos perspectivas: objetiva y subjetiva/ emocional de Emma: muerte del padre de Emma. La acción de la venganza tiene una parte. No es un relato que puede ser leído por la emocionalidad del elector, sino por las cuestiones morales. Está vengando su propia cauda por lo que le hicieron a su padre. Es un relato en el que se disfruta en la medida en la que el relato está poniendo en una situación. Tenemos una venganza del estilo del componente heroico,

clásico, y la parte subjetiva. Se tiene algo más personal y no heroico. Se está vengando a sí mismo. Son pequeñas pinceladas. Hay otra cuestión fundamental.

Comienza con la fecha, día, mes y año. Incluso en ocasiones el día de la semana. A veces especifica hasta la hora. El tiempo es importante. El pasado está en el presente, no se ha diluido. La cronología te lleva a hechos. Lo increíble es más fácil de creer que lo sencillo. Si llega a ser verdadera, nadie se lo cree. Se marca el tiempo en un sitio en el que es innecesario. Era falsa en los términos de la justicia. Los hechos son construidos todos. Los hechos obedecen a una justicia poética. No se produce en el relato. La venganza está en que sepa por qué está muriendo y en manos de quién. La venganza no se ha producido porque tenía que morir sabiendo. La venganza era que supiese de quién era hija. Es así de tan poco heroico. Todo lo que tiene que ver con los hechos es falso. La realidad no hace caso religioso, científico, filosófico. Borges dice que la literatura tiene unas leyes que se parecen a lo humano. Son verdaderas todas las cosas del orden emocional. Todo lo objetivo en este relato es falso. Todo lo emocional es cierto. Borges no fue un poeta vanguardista, pero sí está inserto en ciertos asuntos centrales de la vanguardia: incorporación del lector.

Los laberintos policiales y Chesterton, publicado en la revista “Sur”. Número diez, 1935.

El inglés conoce la aventura y la legalidad, dos extraños apetitos. Lleva al poema fundamental de Martin Fierro. La razón está con la ley porque se ha educado de esta manera, pero al criollo esto le da la risa porque su héroe es un santo desertor y prófugo de la policía. El matar no es un hecho heroico. Hay vivencias de la historia en el día a día que van creando imágenes poderosas. Emma Zunz no está representado algo plano, es un arquetipo de algo humano, más rico que cualquiera de los personajes trágicos de los mitos clásicos.

Hay un momento en el que el narrador va diciendo que lo verbal pudo ver las acciones de Emma, pero no su plan. Esta es la diferencia que Borges establece en su relato. Es un producto verbal, está hecho para ser disfrutado como algo que se lee.

Su literatura no es testimonial, no es lo que se entiende como literatura de compromiso o social. Pero pocas os vas van a hacer pensar en política y ética como las de Borges. ve sus acciones, pero no ve su plan. Todos los hechos que conducen al plan. Todos los hechos son falsos, pero son los que se imponen. Todo lo emocional es verdadero, pero lo sabe el personaje. Emma lo ve desde fuera, pero nadie lo sabe. Es su plan íntimo. En un momento dado, el narrador dice: los actos son nuestros símbolos. La búsqueda del símbolo era el centro de la poesía, antes de la revolución vanguardista. El símbolo se representaba como elemento central de la poesía. Es algo que se crea con palabra. Transporta al lector a otro plano. Los vanguardistas quieren que el texto literario sea autónomo, quiere que valga para todo. No se sujeta a nada y ese mundo verbal es un centro. El símbolo ya no está en la palabra. Hay un joven que reflexiona muy inteligente sobre las bases literarias de la expresión vanguardista.

Símbolo y metáfora. En un cuento de Allen, para representar a un personaje, los actos son nuestros símbolos. Aquello que perfila un personaje no lo vamos a ver nunca, sino las cosas que hace. Si un narrador tiene estas ideas, no crea un personaje psicológico.

Biografía de Tadeo Isidoro Cruz

Crea relato desdibujando las fronteras entre los géneros literarios. El cuento es una ficción, una inmensa mentira desde el momento en el que no ha pasado nada. hay una burla o mesura de los géneros literarios. El relato comienza. El comienzo suena como algo que el lector suena descolocado. Hay una presencia temporal muy presente. ni siquiera tiene un tono evocativo, algún elemento que lleve hacia la ficción en lugar de la biografía. ¿dónde está el elemento que cualquier lector argentina sabía que estaba presente desde antes de empezar la lectura? Está en el hecho de que el personaje se llama Cruz al igual que el compañero de Martin Fierro. Es una biografía imaginaria a partir de los actos de cruz lo dota de una dimensión vital/ biográfica. Cruz sienta las bases de la gauchesca. El gaucho no se pone a cantar. El dialogo convoca a la propia poesía. La literatura crea otro relato. El elemento Cruz ya lo tenemos.

Elemento Tadeo- Tadeo/judas. Los seguidores de la vida de Cristo saben que hay evangelios que saben de la existencia de hermanos de sangre de Jesús como Tadeo Judas. El hermano más querido es Judas, quien lo traiciona. Judas es fundamental para la salvación humana. Sus acciones condenan a Cristo, pero salvan a la humanidad.

A Judas en los evangelios de Mateo y Marcos se le llama solo Tadeo para que no haya la menor confusión. Por eso se producen esas mezclas. Hay esas versiones que han escuchado hablar a Jesús con amor acerca de Judas. Cruz Es el amigo, pero no traiciona aunque su acto inicial es la traición inicial a los suyos. Cruz es un policía rural que persigue desertores del ejército. Borges ve como algo, que no era épico en origen, se vuelve épico. Lo llama el santo desertor de la patria a Martin, el santo desertor de la policía a Cruz.

Isidoro. Manuel Isidoro Suárez, su bisabuelo. Ese era el coronel Suárez. Isidoro de Acebedo Laprida, el abuelo materno de Borges, que también era militar. Es la familia de origen británica la paterna. Son elementos que lo unen a un grupo tan inmenso. Esa máxima de que tiene un historia tan corta Borges la plantea de otra manera. En América la historia es de otra manera porque es reciente y es una memoria personal. Sus lectores no son lectores populares: la élite cultural norteña. Borges siempre aparece como una persona cercana, cordial en las entrevistas. En su literatura hay una cosa humorística sosteniendo elementos y principios que parecen sagrados y las bases son ligeramente humorísticas. En narrativa contaríamos con un símbolo de algo. el narrador quiere una trama ordenada, menos vistosa, y rigurosa. El hecho de que sigue una trama, unos actos, la parte externa. No es un narrador tradicional y omnisciente. Ese generalmente no sabe más que el lector, cuenta cosas relacionadas con la acción. El plan es íntimo. Ni siquiera aspira a esa

novela totalizadora. Hay un narrador que comienzo desde su género. Son flashes y momentos lo que es el ***hacedor***.

Al idioma alemán, *el oro de los tigres*, 1972

Es una de las más historias de amor más poetizadas

Hay algo que no ha escogido el poeta: *mi destino es la lengua castellana*. La lengua basada en los escritores: "el bronce de francisco de Quevedo". Representa su vida alrededor de la ceguera: *pero en la lenta noche caminada*. La ceguera como un camino. Esto es su gusto: *me exaltan otras músicas más íntimas*. Ha leído la biblia protestante: *voz de Shakespeare y de la Escritura*. este es el idioma de su elección, es una novedad: "pero a ti, dulce lengua de Alemania". La lengua son sus escritores. Una historia de amor no sencilla: "te he elegido, dulce lengua…con el matiz preciso fui acercándome". Ahora empieza a decir qué escritores le gustan: "mis noches están llenas de Virgilio…blanca o roja". Las lenguas se conquistan y se pierden: "te tuve alguna vez…el álgebra y la luna". Es toda una historia de amor.

- real maravilloso que desembocó en lo barroco

Juan Rulfo

Miguel Ángel Asturias, El señor presidente (1946)

Es un conjuro mágico de palabras. Hay algo que tiene que ver con la podredumbre. Entramos en el infierno o el contraparaíso con las palabras. Es un lenguaje que para nada tiene que ver con Borges.

Juan Rulfo nació en Jalisco en 1917 en un pueblo llamada "Comala". Es el espacio donde ubica sus cuentos y relatos. Está al norte de la capital. Datos biográficos: entre 1910-1917 se desarrolla la revolución mexicana para subvertir el orden de la propiedad de la tierra. Como consecuencia de eso y el laicismo que se impone, se va a producir la guerra cristera en México entre 26-29. Él ha visto sus consecuencia durante su infancia. Ha visto lo que le ha pasado a su familia. Se llama "Cristera" porque muchos guerrilleros eran cristianos. Los identificaban a través de los crucifijos. Esa violencia la vive de manera muy directa. En 1924, muere su padre. Él y sus dos hermanos varones son envidaos a un internado de Jalisco, un internado orfanato. Ese primer año los dos hermanos mayores se vuelven al pueblo y dejan los estudios. El pequeño se queda solo en esa escuela. Esa violencia la ha visto y se queda grabada. Tiene ente 8-11 años. En 1934, ya terminada la etapa escolar, no le convalidan los estudios. Se va a la universidad como oyente. Tiene esa pulsión de ese

aprendizaje. En 1938, es funcionario en la oficina de Migraciones. Hablaba muy poco, pero era un tipo con gracia. En 1946, se ha casado y tiene un hijo pequeño, es viajante vendedor de ruedas de caucho. En 1956, está en la comisión estatal organizador del griego en el estado de Veracruz. En 1962, está en un puesto acorde. Sus dos libros fundamentales, *el páramo en llamas* y *Pedro Paramo*, ya se habían publicado y es miembro del instituto nacional indigenista. La vida se lo ha puesto difícil. Es tardío.

La trayectoria biográfica de Juan Rulfo. Una de las cosas con más ahínco fue no exhibir su propia vida. Federico Mujia Cárdenas dice que su vida llego a ser un enigma indescifrable.

Fijarse en el impacto directo que el paso de la historia tiene en la vida del escritor. Esos hechos históricos, esa percepción de la historia es al sustancia sobre la que se construyen sus cuentos. Según se opere desde una serie de ideas filosóficas sobre el texto va a dar la idea de que se encuentra ante una novela de contenido social. El escritor traslada eso a su universo literario.

Pequeña cala en las fechas en las que publica Juan Rulfo. Rulfo no ambienta los cenáculos literarios. Era una persona que no está en la tertulia del momento. Él era vendedor de motos. No forma parte de esos círculos. Va fraguando una obra literaria. Juan Rulfo tiene 37 años cuando publica sus dos primeros cuentos, ***macario*** y ***nos han dado la tierra***, publicados en una revista mexicana ***pam***, en los números 2 y 6.

En 1950, se publica ***el llano en llamas***. Unos meses después, publica ***palpa***. Con la tierra y el llano, tenemos dos cuentos cuyo plano de contenido está relacionado con el México postrevolucionario, con lo que ha quedado de la revolución después del triunfo de la misma.

En ese título, hay algo extraño. Se refiere a algo relacionado con el poder, alguien da y quita la tierra. Han luchado por ello antiguos guerrilleros que han triunfado. En ese ambiente no está decidido por taxonomías ideológicas, sino por fijarse en un grupo de personajes a través de los cuales visualiza las cosas generales de México: justicia, justicia social. Algo parecido ocurre con el ***llano en llamas***.

Cuando se publican los cuentos de ***el llano en llamas***, tiene 45 años. Las críticas son muy buenas. En 1953, se celebra a Rulfo como uno de los grandes escritores mexicanos. La crítica afirma que se encuentra ante un fuera de serie. En 1955, ***pedro paramo*** no tiene buenas críticas.

Es un realismo donde la realidad convive con una serie de elementos objetivos, pero resulta ajena a los elementos que la rodean o una realidad basada. No sabe los adjetivos de este realismo. Le parece una cosa postiza y no algo que tenga una hondura sobre algo. Él conoce las líneas. Se ve que no es ajeno a la literatura hispanoamericana de su propia época. Hay algo que va uniendo a los autores nórdicos: son premios Nobel de literatura. Él venía de una clase media profesional. Pero con la revolución la familia se hunde. Él tiene una formación porque las familias tienen una expectativa. Tienen una posición de estudios. Hablamos de escritores: ***salva valka*** es una novela social ambientada en una fábrica, en las condiciones extremas, en las expectativas de cambio. es literatura política. La obra de Hamsun se ambientaba en los círculos de exclusión social. Selma es la primera mujer en ganar el premio Nobel de literatura. Su novela era de denuncia social con limites difusos entre la realidad y algo medio-onírico.

Era profesora y denunciaba la situación en la que vivían las capas más desprotegidas. Las influencias de Carpentier eran española y francesa. La influencia de Márquez es la estadounidense. Le gusta la literatura nórdica porque da la impresión de algo brumoso y neblinoso. Él ni siquiera sabe cómo definir el realismo mágico, pero no sabe cómo describirlo. Le preguntan por escritores. En este caso, es una respuesta que lo conecta más con los gustos de Borges. Lo fantástico nace con los nórdicos, ese es la eclosión de fantasía más grande. Rulfo escribe borrando los límites entre la vida y la muerte. En ***Pedro Páramo***, ocurre algo insólito. Tenemos un punto de partida en la narración, todos los personajes están muertos. Se puede tomar la idea abstracta de la muerte como el sitio donde está todo quieto. Él quiere cargarse la cronología. No sabemos en qué momento han muerto los personajes. Toda la amoralidad social está por medio, todo lo que cuenta es lo que cuenta cualquier novela realista. En paramo hay injusticias, amores desatados, rencores desatados. Todos y cada uno de los elementos que pueblan la realidad social y política de México, todo un ambiente de emociones humanas. Todo el mundo es rencoroso en ***pedro paramo***, los sentimientos viles del ser humano van primando, lo único que hay es la santa voluntad de Pedro Paramo. Sus obras no son planeadas. Es un sitio opuesto a lo barroco. No es una exhibición lingüística o estructural. Hay que asumir que América es formalmente diversa. Es un humor que habla del tipo de personajes que hablan de su literatura. Hay una

identificación entre el autor y los personajes. Si bien sus cuentos fueron recibidos de manera positiva, con la novela fue distinta.

Este señor mayor con todos los cuentos publica esta novela.

El "Pedro Páramo" de Juan Rulfo, por Ali Chumacero, un crítico de época. Va a funcionar la crítica mediante la comparación. Con la publicación de su libro, ***el llano en llamas***, atrajo la atención de la crítica y de los lectores enterados. Son cuentos sencillos los de Rulfo y son sobresalientes. Su inmediato prestigio atrajo la atención. Sus cuentos se forman con frases llanas (narración de estilo contenido, sencillo y llano). Pueden asombrar a autores incautos. Hay un cálculo literario. Hay una voluntad de estilo. Rulfo es como los campesinos. Los cuentos de Rulfo no son agradables temáticamente hablando: el engaño, la injusticia, la pobreza, los asesinatos… parece que al crítico no le gusta la manera de recrear los hechos.

Manía evocadora: retrotrae sus asuntos a un pasado que no te abandona, pero no le gusta al crítico. El crítico critica a Rulfo: manía evocadora, prefiere lo trágico. Quiere una celebración de lo que es el desarrollo de unos ideales revolucionarios nacidos de la revolución mexicana. La evocación de Rulfo es la de los sueños rotos de la revolución, la del sitio donde no llegan los sueños de la revolución. No le gustan los relatos de asunto popular que desciendan a lo folclórico. Se conecta con el regionalismo o un sitio parecido.

Chumacero ve una renovación pero una ruptura, como solemos acostumbrar. Hay una continuación de algo que viene de los relatos regionalistas, años 20 y 30 mientras larva esa revolución de lo real maravilloso, expresión barroca de los años 40 y 50, etc.… o la vía de lo fantástico que va independiente.

El contexto se modula en la escritura a través de que lo que forma parte del universo de un escritor. El de Rulfo es la evocación, algo del pasado que no te abandona. Él enfoca los hechos de su relato así. Nuestro narrador, según el crítico, está ligado a las generaciones anteriores. Hay una variación, introduce innovaciones narrativas dentro de la continuación del regionalismo

Literatura marcada porque el elemento temático se convertía en lo que se convertirá en la literatura del momento. Era un relato realista enseñaba lo que era la América hispánica y no se conocía.

Tres elementos: la naturaleza (la tierra), el indígena (el hombre) y la historia. Dominan el asunto de la novela. Se busca en eso oculto que solo ve el escritor. Prima lo mestizo, no los decantados del regionalismo, sino los mestizados de la vía de lo real maravillosa. Hay una continuación de algo. los cuentos de ***el llano en llamas*** no eran un cambio tan brutal, por eso tuvieron éxito. Los lectores veían un relato nuevo pero sin ruptura con lo anterior.

El crítico tiene un sentido agudo de lo que es la alta cultura a la cultura popular. Nos dice que utiliza algo que viene del regionalismo y ha hecho otra cosa: elegir un ámbito que para él ocupa su ámbito narrativo. No da un catálogo de voces folclóricas. Él si comprende que hay una forma de hablar y a través de ella hay una visión del mundo. En los relatos de Rulfo, no se eliminan las repeticiones de palabras.

No se busca una expresión de sinónimos. La expresión popular funciona a través de la comparación. La metáfora es muy sofisticada. Las comparaciones tienen que ver con el mundo natural. Lo eleva a dignidad artística. La novela es otra cosa. Entramos en la crítica brutal a *Pedro Paramo*. Vuelve a los asuntos temáticos, argumentales, estilísticos. Eso no critica. Es más bien en asuntos estilísticos. La falla principal está en el esquema. A él le parece que no están en el ámbito de lo realista, sino de la fantasía. Pero esta mixtura no le gusta. Es un lugar y no lugar. Esa es la cosa insólita: damos por hechos que todos están muertos. Toma la muerte como todos los tiempos porque es el tiempo infinito. Empezamos por un personaje que no existe, de personajes que murieron hace tiempo.

Lubina. Primero una descripción física objetiva, después otra que se introduce en lo subjetivo. Hay un narrador externo, cuenta el meollo de lo que pasa en Luvina (relato). Hay otro personaje. La presencia del otro es fundamental a lo largo de todo el relato, fundamental para la trama. Son los sueños rotos del que habla y la falta de esperanza. Le dice al otro que la historia se va a repetir con él. Es un relato de terror. Está hablando con alguien que no es él, otro, pero que es similar a él. Sabemos que estuvo en Luvina con ilusiones. No le importa nada, ha llegado al grado cero del escepticismo. Es un relato terrorífico. Le dice a

otro lo que le va a pasar, el hecho histórico. Pierde lo moralmente todo, pierde aquello que era el motor que lo movía al cambio. Lo recrea todo, sabe hasta la temperatura en la que estaban. Quita esos elementos para que quede lo fundamental: la ruptura y caída de cada uno de los sueños. Es un pueblo un poco esquivo. Cuenta la historia entera de México. Son formas del comportamiento humano. Lo son porque han recibido agresiones del exterior. Es un pueblo plegado sobre sí mismo. Eso mismo está narrado. El crítico dice que Rulfo es tendente a la trágico.

Habla de los cuentos y las novelas. Primero hace un juicio general. "La hermana mayor del género": dirían que son géneros diferentes Rulfo, Borges… es un narrador menor. Es como si hiciera una comparación sobre la ópera y la zarzuela, para un público popular y culto. La novela para Ali tendría que tener una tensión narrativa más fuerte que la del cuento porque es más extensa. Tendría que tener más un eje temático. Es una reseña de 1955. Para Ali no ha cambiado la temática de Rulfo del ***llano en llamas*** a ***pedro páramo***, pero sí la técnica literaria. Temas tratados en Pedro Páramo: en principio dice que los sucesos temático de la narrativa de Rulfo recrea cuestiones relacionados con lo más violento y atroz de lo cualquier suceso.

Historia de amor marcada por el amor y los celos comienza y termina en la novela. Una historia que dura toda la vida. Se deja morir porque ya no está la única mujer que quiso. El único pensamiento positivo y la única pasión desligada con destrucción es la que ha sentido por esa mujer. Ese personaje se desmorona como si fuera un montón de piedras. Ali no ve esto. Ve tantos acontecimientos históricas revolucionarias tanto que no lo ve. El personaje se retrotae. Busca al padre porque la madre se lo encargó. Ya no tenemos al que vino, sino al viejo Páramo. Va valorando a los personajes. Ali ve que no es pedro paramo ni su hijo el protagonista o asunto del relato, para él es Comala. Comala es una verdad simbólica y metafórica. Toda novela es una imaginación.

Las críticas son de orden estructural. La fantasía termina donde lo real comienza. Falla: ***concibe sin delimitar los planos de los varios tiempos en que transcurren***. La condición de muerto es el infinito de Borges. este es uno de los logros de la novela: el tratamiento del tiempo. Hace que al lector no le importe. Dice que el estilo es realista, pero la temática es irreal o fantástica o imaginativa. Rulfo trabaja con cosas concretas que ha conocido. Como Paramo tiene una estructurada considerada desordenada por Rulfo, esas escenas no siguen un orden, sino un collage de historias: un momento de la vida de Comala. No sigue un eje cronológico. No le importan mucho a Rulfo si ocurría antes de antes o después de antes. La hizo de una manera no muy original, ya que Fullner antes lo había hecho a base de fragmentos. No solo ha servido para una novela, sino que encima ha dado vías de expresión literaria. Lo vemos porque así comienza el estilo de Marqués. Todo esto le hizo daño a Juan Rulfo. Dice que todo está desordenado. Se paso la vida diciendo que estaba escribiendo una novela, la cordillera (texto fantasma). Hizo guiones cinematográficos que se venden bien.

Entrevista de Jorge Ruffinelli, 1977. ***La leyenda de Juan Rulfo: cómo se construye un escritor desde el momento en que deja de serlo, colección Archivos***.

El hermano conoce los asuntos y personajes de los que habla Rulfo. Los reconoce del hermano. Considera que tiene a su lado a un mentiroso. Trabaja asuntos sacados de su propia experiencia. Está haciendo narrativa de ficción. él trama y desvía las cosas, pero no sale de su imaginación. Sabe de lo que ha vivido. El personaje pasa del plano de la realidad. Dice que Pedro Páramo es un cacique. El narrador se ha puesto contar una cuestión básica sobre cómo se comporta el poder en México. Ha contestado sobre el asunto de sus novelas. En 1967 Octavio Paz en su libro de ensayos, ***corriente alterna***, fundo la lectura mítica de Juan Rulfo. declara que la visión de este mundo es la de otro mundo. Cambia la lectura de narrativo. A partir de ahí, vemos un mito. Rulfo habla de todo. Afectan a todo. Es el panorama mexicano concreto. De eso local podemos ver su proyección hacia lo universal. Es un error. Es la forma de no ver lo que hizo el narrador, no saber ante lo que estamos literariamente. Ali estaba cabreado.

Le pregunta sobre un modelo real para Pedro Páramo. Se parecen lo suficiente para ser reconocidos por su hermano, pero no son reales, por eso para el hermano todo es mentira. Extrae asuntos de su propia vivencia, pero está haciendo narrativa de ficción y con esos asuntos el trama y desvía las cosas para lo que quiere, pero el tema base no sale de su imaginación sino de lo vivido y visto: "la gente no advierte las diferencias entre novela y crónica, novela e historia". Los lugares existen, pero no se calca la realidad. "Pedro Páramos es un cacique y en México estamos repletos de caciques", no dice que esté construido de un arquetipo, pero es esta estructura caciquista real la que se traslada a sus novelas. Para Rulfo con la revolución no se eliminó el caciquismo, se aumentó, en vez de cuatro hay 24, se habló de cambiar el orden social y no se cambió.

En 1967 Octavio Paz (poeta y ensayista) en su libro de ensayos Corriente alterna fundó la lectura mítica de Juan Rulfo en Pedro Páramo: "su visión de este mundo es en realidad visión de otro mundo". Cambia la forma de lectura de una novela y aquello que ve el lector en la novela, a partir de esta época se ve un mito que ya no tendrá que ver de lo concreto que hablaba Rulfo como escritor de realismo social que era. Como tenemos una novela sobresaliente de hecho local sí podemos ver su proyección hacia lo universal (general de lo humano); pero al revés, pensar que ves un mito universal y de casualidad llegar al México que representa es un error, es no ver lo que hizo un escritor y ante lo que estamos literariamente, una forma de realismo. Octavio Paz toma una lectura similar a la de Chamucero, pero en vez de verlo como algo malo lo ve como seña identitaria hispanoamericana y algo bueno.

Carlos Fuentes (novelista y ensayista), la nueva novela hispanoamericana, en 1969 analizó Pedro Páramo Podemos ver como los autores dejan beber sus estilos, que valoran, en sus ensayos y críticas. Lee a Juan Rulfo y lo convierte en una novela mítica, pro dice que eso, el regionalismo, no vale. De esta crítica mítica nacen interpretaciones Pedro Páramo como Hernán Cortés, de algo mítico, dignificado, pero estas interpretaciones impiden ver lo que intentaba Rulfo, Pedro Páramo es un malvado absoluto a lo largo de todo el libro, pero es un ser humano, es una visión realista, cuando habla Pedro Páramo habla de un sentimiento humano que experimenta, aunque luego se vean sus actos terroríficos. Es en esa falla nada panfletaria en la que coloca su narrativa Rulfo, aunque tenemos claramente un plano político y social, Rulfo narra sobre todo en el plano de la vida.

Excelsior, 16 de abril de 1963

Época del boom de la literatura hispanoamericana, la atención de todo el mundo hispano y de narrativa europea está pendiente de lo que se edita de narradores hispanoamericanos. Es una explosión en el sentido de que ahora se vende, no de que sea mejor. La figura del autor pasa a ser una cosa muy diferente, pues se pasa de escribir para unos pocos (miles) de lectores visualizados a una cantidad no imaginable.

Ahora los escritores pueden vivir de su literatura, esto la influye, pues tienen contratos con editoriales, si eres un escritor que ya ha tenido un éxito literario tu agente consigue un contrato que estipula que te dan x dinero por una novela que entregarás en tres/dos años, estas obligado a escribirlas. Juan Rulfo ve este fenómeno. No se considera un escritor profesional, sino aficionado, por eso no termina La cordillera, no deja de escribir por miedo solo escribe cuando le apetece. Rulfo pertenece a un tipo de escritor diferente al del boom. Rulfo prefiere el anonimato.

José María Arguedas, El zorro de arriba y el zorro de abajo, declaraciones

Novela póstuma, el autor se suicidio antes de la publicación. Serie de diarios donde aparecen los capítulos de la novela también. En esos apuntes biográficos habla de la literatura hispanoamericana coetánea a él, de sus ideas literarias, de los autores que le gustan y de su momento vital. Para él un escritor profesional es el que escribe pensando en ganar dinero, con una técnica para promover la ganancia. Para él Juan Rulfo, Márquez y otros no son profesionales sino "provinciales" pues escriben por amor a la literatura no como oficio en búsqueda de una ganancia.

Los compara con Cortázar, Carlos Fuentes que escriben profesionalmente. Como a Márquez lo admira no se atreve a sentenciarlo a ese profesionalismo de firmar contratos para entregar novelas a plazo fino, Márquez será el más profesional en sentido de ganancias. Aunque el producto pueda ser perfecto está sujeto al mismo programa de mercado, hay una fecha límite, la novela será mejor o peor, pero no puede estarse veinte años sobre una novela. Todo tiene que ver con una técnica que se pone en marcha para ciertas cosas. El producto ya no crea la demanda, sino que la empresa pide el producto.

"Luvina", El llano en llamas

En Luvina, si bien el personaje protagonista tiene función de narrador también encontramos otra voz de un narrador que nos sitúa y no se trata de un monólogo, pues hay otro personaje, aunque no habla este personaje es fundamental para la trama, los sueños rotos del que habla y la falta de esperanza, le dice al que le escucha que todos estos fracasos se van a repetir con él. Joven, con ilusiones, maestro de escuela, etc. Maestro de escuela que ha perdido la idea de que puede cambiar la sociedad. Tenemos que pensar en los años 20 y en José Vasconcelos, ministro de cultura, con el gobierno liberal de Obregón, lanzando campañas educativas, pero sin que hubiera una reforma económica que pudiese permitir esto, no cambia el caciquismo y el orden económico. La campaña educativa empezó en 1922 y acabó con el mandato de Obregón en 1924. Aquí no se echa de menos la campaña, no se critica (está bien), pero la campaña no sirvió para nada. Va a perder todo moralmente, sus ilusiones, el motor que lo movía hacia la lucha y el cambio, la idea de conquistar un mundo mejor.

No tiene las mismas descripciones que los realistas nacionalistas que mencionaban hasta el mínimo detalle, pero da una descripción suficiente y lo fundamental es lo que pasa en lo hondo del espíritu humano. Es un pueblo hostil con los forasteros, precavido, pues han recibido mucho daño de fuera. Es una forma de resistencia, un pueblo replegado sobre sí mismo para intentar evitar las agresiones y con ello replegado de todo lo que viene del exterior.

Diles que no me maten

El asunto central es un asesinato. En la voz del victimario, el asesino, va a decir en dos ocasiones que había un exhorto, referencia a la justicia. Cada vez que venía gente de fuera, les decían a Juvenciano que había unos fuereños, unos de fuera. El cuerpo policial no está en el mismo pueblo. El coronel es hijo de la víctima, del asesinado. Da una impresión de un territorio donde no hay ley. No hay ley ni orden. No solo hay un fusilamiento. El hijo le dice al padre que tiene la cara desfigurada por el tiro de gracia. Es algo que cumple con unas bases reales. Tienes a una serie de gente para que no sepan quien fue. Se lo dio en el corazón. Le ha destrozado la cara a tiros. Hay otra cosa. Se incremente la venganza sobre un sentimiento del rencor. En este relato nadie se salva de nada. De los dos podemos llegar a comprender sus razones. Podemos juzgar la parte política, no la humana. Los dos protagonistas son el coronel y Juvencio. Empieza la voz de Juvencio Nava. Cuando el lector sabe, se sorprende que hay otra voz que narra. Es relativismo. Es un relato sobre la naturaleza humana. En la voz de Rulfo, se ve la carga de oralidad, un escritor ha decidido no crear un lenguaje retórico en función de su propio estilo. Rulfo trata de que haya verosimilitud en la selección

lingüística, en la forma expresiva, en las comparaciones, la carga cultural, el tipo de carácter de cada personaje. En esta elipsis "y me mató un novillo", lo demás lo cuenta otro personaje: el coronel. Con nosotros, se refiere al Coronel, su madre y su hermano. La elipsis la rellena el otro personaje. En el relato, hay violencia, no asesinato, entre los personajes. Juvencio lucha por la supervivencia. Don Lupe es el terrateniente del lugar. Juvencio no es pobre, nos ha contado una historia en la que parece haber Don Lupe y Juvencio. Los datos los disemina de esta manera Rulfo. Juvencio abandona a su familia, en cambio don Lupe, agonizando, pide que cuiden a su familia. Hemos creado una empatía que no renunciamos al cien por cien. En ese filo pone su relato para que el lector vea la otra cara del personaje. Siempre deja un desazón en los relatos de Juan Rulfo. Juan Rulfo quita todo eso. Lo ve como una tendencia humana a comportarse. De ahí la desazón que te queda. Se habla de lo concreto y particular Juan Rulfo. nos va sacando la ley de muchas cosas que te alejan del comportamiento de las cavernas. Deja a sus personajes en ese estado. Lubina es circular en el sentido marxista. Eso se hace desde la cosa de la hipocresía humana.

Hay algo en el relato sobrecogedor. No suele pasar en los relatos de Juan Rulfo. antes era la elipsis del personaje, sino como enreversa el relato para quedar bien en su versión. Los dos muchachos crecieron solos al final, ya que su madre murió de pena. A su padre lo mataron en la revolución Cristera. Juan Rulfo no era alguien exhibicionista. Los envía a un orfanato. No proyecta su vida. De los dos personaje tiene una serie de elementos que conmueven acerca de esos personajes. Los une la misma carga de violencia, de rencor, de hacer la ley de Talión, la justicia por la mano. Hace también una repetición de su padre el coronel.

Diálogo entre Justino y su padre. Son frases cortas. Sin embargo, tienen potencia emocional. No tiene adjetivos. Encima, son frases breves y cortas. Así diles que lo hagan por caridad. Desde el primer momento, se pone cara al personaje. Se recupera el espacio y el tiempo. La imaginación va guiada de una forma de hablar. Apelar a la emoción, a conmover a alguien. Después de estas frases, vemos que el hijo no se conmueve, sino que el lector se conmueve. Es un pobre viejo, deleznable, que quiere vivir y que ha sufrido toda su vida. El humor de Rulfo es una ironía seca que no trata de hacer un chiste fácil. Se maneja por este tipo de personajes que ha creado. Habla sin ninguna emoción: "parece que te van a matar de a veras". Es tajante el personaje del hijo: "no tengo ganas de ir". El personaje no la tiene el personaje del hijo, pero tampoco la tuvo el padre. Un hijo que ha heredado una forma de comportamiento.

Esquema padre-hijo. No se han encargado mutuamente. Pero hay otra: el hijo ha heredado el rencor, lo ha matado finalmente. Se acaba el rencor con el hijo de Juvencino.

Pedro Paramo

Es uno de los comienzos narrativos más inolvidables junto con el Quijote. Es un personaje que cuenta su historia. El pasado aparece en el momento de comenzar la narración. Lo sabemos todo. Hay una historia

honda como la de un iceberg. Va allí porque le dicen que allí vivió su padre, su madre se lo dijo. Frase a frase pone en un sitio al lector. Había un pasado. No es el presente lo importante en el relato, sino el pasado.

Hay un pasado anterior a ese pasado. Son pasados inmediatos. Así funciona la novela. No hay ningún tipo de carga emocional: "yo en un plan de prometerlo todo". No tiene nada más que explicar, el personaje hace lo que haría cualquier persona en cualquier parte del mundo. Hay falta de carga retorica emocional. La voz de la madre aparece marcada por comillas. Conforme avance, aparece como un discurso. Eso tan humano no te pone en el mito aunque puede haber relatos de este tipo.

Hay que enmarcar los juicios críticos. Está la cuestión de que estaría dentro del realismo mágico. Un poco antes de Juan Rulfo comienza la teorización de la identidad americana. A continuación de Rulfo, tenemos ele estallido de la literatura Hispanoamérica: do autores que van a crear su mundo literario en función de algunas cuestiones fundamentales de lo real maravilloso: el mito y el elemento irracionalista con una estética de tipo barroco: Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez. Alfonso Reyes, crítico mexicano en 1959 publicó un artículo en donde reflexionar acerca la figura de juan Rulfo. en 1959 estamos cerca de la novel de Pedro Paramo con una crítica negativa de Ali Chumacero. Aludía a un desfase entre la temática y el estilo. Reyes público en el número 429 de *Vida Universitaria* un artículo.

Lectores de Rulfo, Enriqueta Morillas.

El lector coetáneo y competente, mexicano, lee una realidad histórica, no mítica, ve el México de una determinada época. A través de esa lectura, cambia la forma de leer a Juan Rulfo a través de la mano de dos personas. Describe una época histórica. Es una cuestión estilística: el tema es realista y enmarcado en una época histórica. Esos distintos planos temporales pueden estar abiertos al pasado, presente o futuro. Es un pasado anterior a ese anterior pasado de la narración. Siempre estamos en un pasado en Pedro Páramo.

Todos son pasados para el lector. No solo tuvo juicios negativos, reyes se dio cuenta de que estaba ante un textos que iba a marcar una época. Uno de los elementos principales de Rulfo no tiene nada que ver con ese estilo que veíamos en Alejo Carpentier. Frases cortas, una forma de habla, contemplar el mundo desde una sencilla visión del mundo y un estilo peculiar (algo hecho por los regionalistas con un matiz folclórico). Primero ele estilo es parecido al habla oral, el narrador ha hecho un estudio y desarrollado una práctica narrativa muy fuerte. Capta cómo hablan los personajes. Todas esas marcas de estilo, que anda que ver con lo real maravilloso (hiperculto visto en Alejo Carpentier). Márquez no abandona la hipérbole, sino las zonas más cultas de la selección lingüística. Márquez es un narrador más eficaz, sabe que el lector quiere entretenerse, uno de sus objetivos es contar una historia. En Juan Rulfo tenemos un lenguaje disímil, no hay hipérbole.

Juan Rulfo es un escritor muy racionalista. Jorge Rugineli en su estudio Rulfo entre el cielo y el infierno, prologo en la biblioteca Ayacucho, contrapone las dos lecturas (Alfonso reyes y Carlos Paz). hay una evolución del regionalismo. Tenemos delante narraciones sociales. Puede llegar a estas cotas de expresión artística. Rufinelli dice que antes con la lectura realista de Rulfo lo que teníamos eran historias vistas como casi regionalistas. Describe una época histórica. Con la lectura mítica, tenemos una expresión de lo universal humano. Con respecto al personajes, la lectura realista de reyes tenemos representaciones y expresiones del individuo concreto. Con la lectura mítica, tenemos arquetipos. Pedro Páramo puede ser un cacique, representación del arquetipo del poder. Puede ser un individuo o un arquetipo Pedro.

Vive una muy siniestra historia de amor a lo largo de la historia. Eso no es un arquetipo. En la lectura mítica, es el dueño de un paraíso invertido. Comala ya no es un pueblo concreto que no podemos encontrar en el mapa. Ese subdesarrollo se denuncia en la obra de Juan Rulfo. Es el mismo subdesarrollo visto de manera amable en la obra de Márquez. En Rulfo no le hace gracia esa situación. Jorge Rufinelli dice que la soledad de esos pueblos no es una extravagancia imaginativa, no es realismo mágico, ni una voluntariosa imagen poética, es la realidad esas pueblos. Rulfo se centra en el hecho de que la situación económica no ha sido enunciada. Quiere hablar sobre qué les pasa a los seres humanos en un pueblo de este tipo, abandonados por los que tienen una responsabilidad. Es una época histórica, no todas.

Juan Rulfo, Pedro Páramo

Un personaje en un momento del pasado. Ya está en Comala cuando empieza la historia. Va diciendo las cosas con un sarcasmo significativo. Aumenta la información que le da a los lectores y que en un momento dado nos cuenta que es algo más personal. Es introducido de manera convencional. Encontramos la cursiva. Por ahora el lector vuelven a ser voces que están dentro de la memoria. Lleva el apellido de su madre. Viene con una información objetiva y con el recuerdo de su madre. En toda esta primera escena, la voz de la madre

está dentro de la memoria del personaje. Es información dada por su madre. Son voces evocadas de su madre con el recuerdo. Ya no es un relato muy amable. La información va incrementándose y deja atrás algo. Es algo difusa. La historia es esa: buscar a su padre. Tenemos una historia de rencor heredado.

Es el rencor de la madre en el hijo. En ***Pedro Paramo*** es algo complicado de romper. Quiere que le cobre el olvido caro. Viene con un rencor heredado. Eso no tiene fin. Situados en un pasado inmediato, en un principio no pensaba romper su promesa. Lo que ha sido rencor de la madre es sueño y esperanza. Es un léxico de tipo claro: "cóbraselo caro". Es un rencor. Desapego: "marido de mi madre". La narración va llenando eso que ha pasado. Es su historia porque su madre lo ha hecho depositario de su rencor. No había ningún otro final. En principio, no tendrían por qué está ahí, pero todas las estructuras contextuales, que también son las mentales están dadas. Los espacios separan escenas breves. Siempre estamos en el pasado, pero no sabemos en cuál. Después, empieza la voz de un narrador. Estilo conciso con fuerza poética evoca el calor y el olor: "era ese tiempo de la canícula, cuando el aire de agosto sopla caliente, envenenado por el olor podrido de las saponarias". Es una memoria heredada y tenemos voces de la memoria. Es un diálogo. El narrador es el mismo que dice que vino a Comala. Hay gente que habla y hay que estar atento para saber quién habla. El rencor se presenta en: "traigo los ojos con que ella miró estas cosas". "Darme": se centra en ella. Los recuerdos de la madre son hermosos, pero el hijo ve a la distancia que no vive nadie. Eso es muy triste. Es un choque.

Contraste entre el futuro (voy a ver a mi padre) y una presencia eterna sin tiempo (mi madre). Es un pueblo que parece triste. Información de potencia evocadora brutal, breve y concisa: "en la reverberación del sol… horizonte gris"; una metáfora. Caída absoluta de las esperanzas.

Hay otro artículo, Anthony Estelton, nueva revista número 1, estructuras antropológicas de Pedro Páramo. Dice que esta novela es un curioso caso paradójico de un texto abierto y una visión cerrada del mundo. El texto es abierto. No vemos que no pueda pasar otra cosa. Pero la visión del mundo de nuestro narrador y los personajes es cerrada y escéptica.

El arriero va a ser un personaje fundamental porque es Abundio Martinez (es el que mata al padre). El estatuto de la madre es distinto. Dialogo de frase corta. Nuestro narrador, escritor, no olvida que está narrando algo que tiene que ver con una serie de cosas que mueven al mundo. No se ha colocado en lo universal. El objetivo es recrear ese tipo de pueblos. Vemos la ligación y como va incrementándose la intriga del relato. Cuando se hacen esas lecturas, se utiliza un esquema en el análisis que tiene que ver con la creencia cristiana. En paralelo están las lecturas de la misma raíz, de la creencia ancestral mexicana sobre cuestiones de proyecciones y cosmovisiones. El infierno es un infierno concebido en el cielo. Susana san Juan es consciente de que su vida es infierno. Otros dicen que están el purgatorio. Solo susana sabe que está

en el infierno. Es bastante poco metafísico. Hay una historia de amor potentísima entre pedro Paramo y Susana San Juan. No ha podido vivir porque él la persigue. Es una historia intemporal. Es una cosa sobre las angustias del amor. El infierno parece frio en comparación con Comala. Es una zona en la que en época de veranos tenemos. Nuestro narrador dice que no va por ahí. En pedro paramo hay un tratamiento del tiempo muy experimental. En ocasiones estamos en el pasado del personaje y en otras en el pasado del personaje de la madre. El narrador no te muestra el tiempo de esta manera. No te hace que veas lo real maravilloso como lo identitario. Es el narrador magistral. También sabemos que la madre era un rencor vivo. Todos tiene un rencor, que te impide el presente y el futuro, vivo contra Pedro Páramo. Lenguaje popular: *pajuelazo*. Esta dignificación de los usos del habla. En los regionalistas teníamos un narrador que se distinguía del tipo de los personajes. El narrador tienen un nivel cultural y los personajes otro. Rulfo aporta que el narrador tenga el mismo nivel cultural que los personajes que se encuentran alrededor de él. Este choque no lo hay en la narrativa de Juan Rulfo. lenguaje tiene los usos populares de todos los personajes, secundarios o principales. La voz narrativa está en los propios personajes. Juan preciado tiene un retrato de su madre en el bolsillo de la camisa. Esto es enormemente simbólico. Tiene la presencia tan viva de su madre. Él va dosificando la narración. Está la superstición: “decía que los retratos eran cosa de brujería”. Lleva el retrato pegado al corazón. Ella marca lo que ella misma es. Tiene agujeros, dolores, en su corazón. Siempre funciona igual. Ese retrato es absolutamente descompuesto por la propia madre. El galimatías: retrato con un corazón agujereado. Esas cosas para el lector se potencian.

Desde lo mínimo te obliga a rellenar sus elipsis. El lector puede estar viendo cómo se comporta el raciocinio del personaje.

Lenguaje: uso poético del lenguaje popular: “¿ve aquella loma que parece vejiga de puerco?”. Su historia es la misma. La impresión emocional causada en el protagonista: “no me acuerdo”. Este improperio no causa ninguna pelea entre ellos. Planos temporales: “pedro Páramos murió hace muchos años”. Se incrementa el suspense del relato. Cuando entramos en Comala como lectores, tenemos asumido a qué mundo narrativo estamos entrando. Rulfo está en su época, pero es una época que es hija de una revolución vanguardista que te permite manejar el tiempo de esta manera, y Rulfo en concreto lo hace magistralmente.

Ruffinneli, “Rulfo entre la tierra y el infierno”.

REALIDAD-FICCIÓN

Este prologo lo escribió en 1985. Los críticos literarios suelen ser gente que quiere dar una lectura más creativa. Él estaba cansado de ese tipo de crítica. Dice que es un Ulises, que busca el origen y la raíz. el discurso del Nobel de Márquez se tituló “la soledad de América Latina”. No desconocía que el eje propulsor estaba ligado. La soledad era una imagen de la América latina. Rulfo habla desde los de dentro. Rulfo no

habla de inferencias continuas, sino responsabilidades internas. Es otra economía, otra política, otra cultura. En los años cincuenta, Rulfo lo veía de otra manera. Rulfo es uno de los grandes escritores y era capaz de narra de esta manera. En Rulfo hay denuncia social continua. Va hacia el rencor.

Periodo Boom

Transcurre un largo período de renovación de la narrativa hispanoamericana que desemboca en el Boom de la literatura hispanoamericana. Va desde finales de la década de los 30 donde se gesta el cambio y se gesta el cambio sin que se encapsule la narrativa fuera de toda la concepción artística que ha venido de la mano de las vanguardias del tipo lingüístico, expresivo, experimental (poesía en su absoluta esencia que es la metáfora o el símbolo sin elementos hilatorios). No quieren nada con el academicismo, ir a las caras ocultas, hay otro aspecto que no se puede separar de la creación (contexto cultural que rodea: los descubrimientos o visiones que ya se han asentado como visiones de esa época).

Un periodo de gestación se ve a finales de los 30. Lo cuenta uno de los protagonistas, los narradores de lo real maravilloso. Tenemos expresión de lo americano y no quieren describir la América hispanoamericana, quieren interpretarla, dar una novela con una idea del ser americano. Están en Europa los que van a fragurar toda esa vía, estética o poética: real maravilloso. Otros, sin embargo, hacen su propia renovación, renovación de su realismo desde dentro de la América hispánica. Por ejemplo, José María Arguedas en Perú: todas las narraciones indigenistas, años 20 y 30, están haciendo una obra de realismo social y lucha política. Están haciendo una literatura política, Arguedas se para y dice por qué no se ha hecho una literatura

indigenista. Dice que la primera lengua que aprendió es el quechua y su lengua de escritura es español con una profunda reflexión. Hay unos niveles del lenguaje de la expresión normativa correcta hasta la más incorrecta. La más correcta las personas blancas, las formas de expresión para que el lector sepa que es una degradación absoluta del español. Sabemos que está hablando un español. Uno boliviano y otro peruano: José María Arguedas.

Intervención de Arequipa de José María Arguedas.

Habla de desarrollo y subdesarrollo. Como lo indígena se había incrementado como un problema a resolver desde principios del siglo XX, se hacía desde una óptica de cómo se soluciona el presente y el futuro de este país, pero siempre desde la idea de que el indígena supone un problema y hay que desarrollarlo. La regla es que no haya rabia: los indígenas. El último libro, publicado en 1968, de José María Arguedas es ***Agua***.

La renovación de algo que tiene que ver con el relativismo tradicional buscando en la propia expresión narrativa el lenguaje y la construcción de los personajes y buscando las vías de renovación de lo americano. Si pasamos el periodo de gestación, tenemos la eclosión de esa diversidad de caminos (década de los 40 y 50). Se continúa. Estos grandes maestros viven en pleno periodo creativo en los años 60 cuando se produce el boom. Los del Boom están en su momento de la publicación de las primeras narraciones.

Están todas esas obras que se hace en un nuevo tratamiento del tiempo y de la creación, la incursión en lo mítico para ir descubriendo que se puede hacer un relativismo sobre lo que no se ve. Es Jorge Luis Borges, Jorge Luis Arreola, Elena Agarro. En la parte de Chile, en los años treinta publica María Luisa Borba. Es un género que tiene grandes creadores en la América Hispánica. Cuando triunfe Borges, hará que atienda eso.

Vía del nuevo realismo social, idea sartriana del autor comprometido de Vargas Llosa, que hizo su tesis sobre la narrativa de Márquez, titulada "historia de un decidido". Marqués es el más separada del Boom. Esa vía de un nuevo realismo con una nueva conciencia social está presente en la continuación del Boom, no hay líneas nuevas, sino una continuación mejorada matizada de vías que vienen de atrás. Ese término, el Boom, es una explosión en ventas económicas. No es algo que surge de nada, sino de un largo proceso que viene de atrás. Si hablamos de renovación, hablamos de un periodo de renovación para poder hacer legible o comprensible un periodo con muchas características. Se desemboca en los años 60. En los años 60 se produce la internacionalización o irrupción en el panorama editorial de la literatura hispanoamericana. El Boom se centra en que los escritores vendieran. Todavía se hace más significativo cuando esos que venden son los hispanoamericanos. Son cuatro nombres. El Boom habla de Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Carlos Fuente y Gabriel García Márquez. Eso es el Boom. En un momento dado cuando se hace de moda la América Hispanoamericana, asistimos a un largo periodo de renovación y todo eso se concentra en un

escritor colombiano, peruano, argentino… En los años sesenta, se encuentran verdaderas obras que ganan premios de narrativa internacionales. De repente hay un negocio de ventas millonarias.

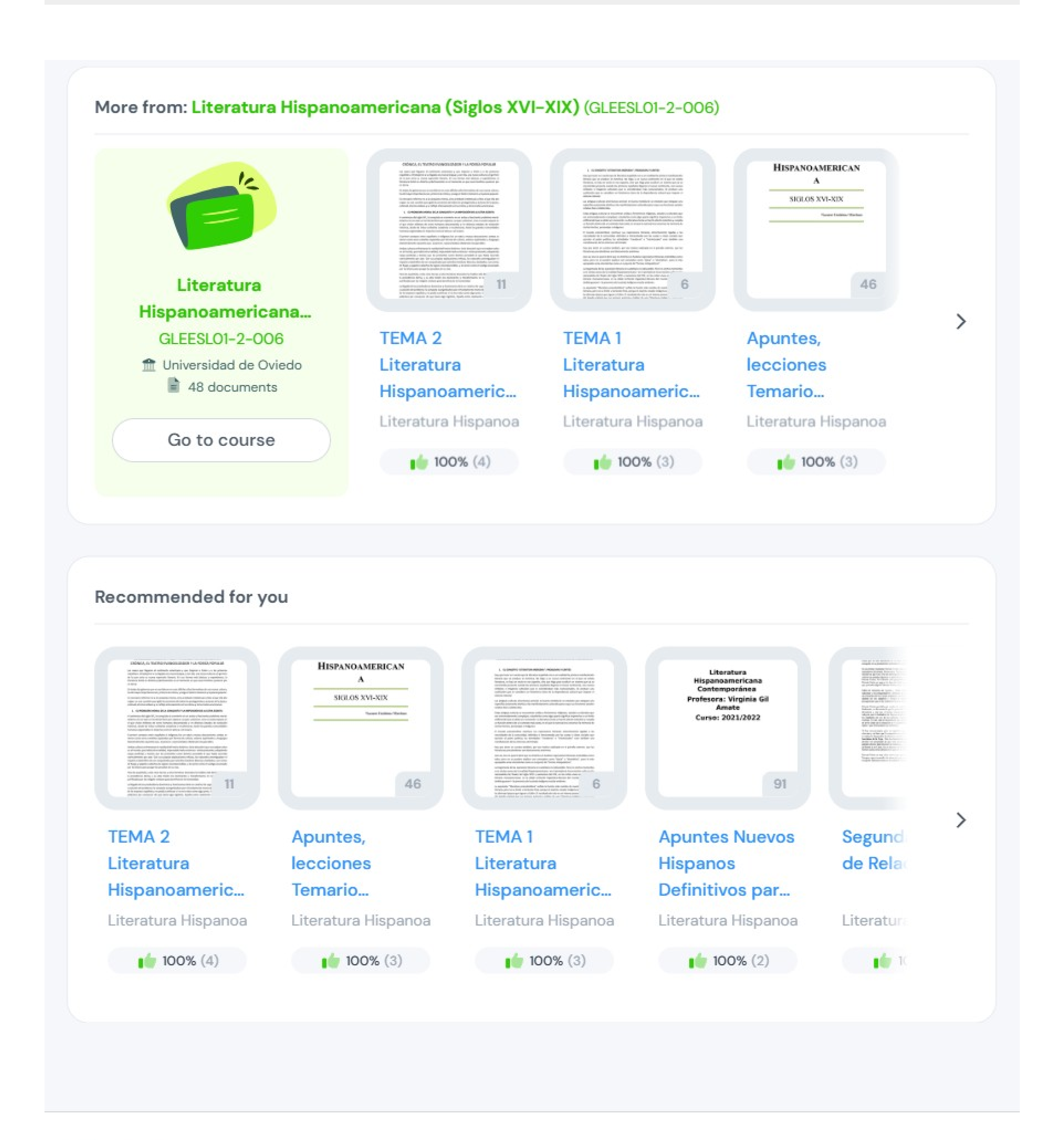
Vemos el mundo narrativo en la obra narrativa de Juan Rulfo. Todo parece estar tornado hacia lo telurio. El nuevo relativismo social denuncia lo que estaba pasando en el país. Es un ejemplo que pone. Falta una cosa que vemos en los narradores del Boom: son narradores que hablan de un mundo urbano, no rural. No hacen grandes descripciones. Faltan las vías de lo urbano: ahí está Juan Carlos Soneti (su literatura está en la época de la renovación, su primera novela se publica en 1939, de Uruguay nació en Montevideo). A Onettu le pasa que vive su desarrollo como escritor, es un escritor vinculado a los medios de difusión cultural. Es uno de los fundadores de la revista "Marcha". Dicha revista se editó en Montevideo. Es uno de los faros culturales de la América Hispánica. El mundo de Onetti es uno de los grandes de la renovación. En 1939, publica su primera novela, "el pozo".

"El pozo", publicado en 1939. Es significativo el título. La trama trata de un personaje masculino que vive en su propia habitación. Está tan encerrado que se agobia al ver lo que viene de afuera y coge los periódicos y los pega por las ventanas. Le molesta el sol. Es todo simbólico. Puede tener dos contactos con la realidad inmediata: la vivencia (sometida al punto cero al tratar de no salir afuera) y el contacto con los demás. Inaugura a un tipo de personaje que se reproduce en su novela, tanto el personaje como el mundo.

Son personajes que son unos fracasados en el mejor sentido de la palabra. Son gente que vive en un mundo con unas expectativas que no han alcanzado. El mundo de mediocridad es lo que escribe Soneti. Es un tono de raigambre sartriana, existencialista. La sustancia narrativa son las vivencias emocionales. Él recuerda parte de su vida pasada. Unas veces está contento, otras veces triste, otros en plan filosófico. Cuenta en qué piensa. Piensa en los hechos vitales. Los hechos son importantes para él desde el punto de vista emocional y laboral. Él siempre estaba en su cama. Es importante. Es la primera novela de Soneti. Una de las primeras dictaduras militares se instala en Uruguay. Primero se instala en Argentina donde se instala la dictadura, viene a España, pero no sale casi nada. Soneti vivía en España, pero hubo un momento donde no salió de casa, se pasaba bebiendo y fumando. Hablaba de cualquier cosa con Molina.

"El pozo". El personaje piensa que la verdad más repugnante es decir la verdad. Los hechos son siempre vacíos. Aquí es un sustantivo. Los hechos son variables. Lo humano es como la ficción. En el lenguaje, hay economía verbal. Se trata de un lenguaje seco como el de rulgo, preciso, sin ningún tipo de adorno y con una fuerza poética poco común. Descripción del personaje: hombre solitario que fuma en cualquier sitio. Vía existencialista: la noche le rodea, el tiempo es su espacio. Es la soledad de América Latina de la que habla Márquez, o la de un individuo que no conecta con su grupo social.

Hay que leer Roberto Arlt. Publica su novela en los años treinta. Publica artículos, teatro. La narrativa la escribía porque le interesaba. El Boom no entra. Entran los poetas de la vanguardia y los narradores de la renovación.


More from: Literatura Hispanoamericana (Siglos XVI-XIX) (GLEESL01-2-006)
Literatura Hispanoamericana...
GLEESL01-2-006
Universidad de Oviedo
48 documents
Go to course
TEMA 2 Literatura Hispanoameric...
Literatura Hispanoa
100% (4)
TEMA 1 Literatura Hispanoameric...
Literatura Hispanoa
100% (3)
Apuntes, lecciones Temario...
Literatura Hispanoa
100% (3)
Recommended for you
TEMA 2 Literatura Hispanoameric...
Literatura Hispanoa
100% (4)
Apuntes, lecciones Temario...
Literatura Hispanoa
100% (3)
TEMA 1 Literatura Hispanoameric...
Literatura Hispanoa
100% (3)
Apuntes Nuevos Hispanos Definitivos par...
Literatura Hispanoa
100% (2)